

ISLL Papers

**The Online Collection of the
Italian Society for Law and Literature**

Vol. 7 / 2014

Ed. by ISLL Coordinators
Carla Faralli e M. Paola Mittica



ISLL Papers

The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature

<http://www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS>

© ISLL - ISSN 2035-553X



Vol. 7 /2014

Ed. by ISLL Coordinators
C. Faralli & M.P. Mittica

ISBN - 9788898010592

DOI - 10.6092/unibo/amsacta/5576

Table of Contents

Maria Francisca Carneiro, Maria Fernanda Loureiro , **Multisensory Law And The Concept Of Interface: How They Can Be Approached From A Theoretical Perspective**

Jordi Gimeno Beviá, **El derecho procesal en la música de Bob Dylan y su canción "Hurricane Carter" (The trial law in a lyric by Bob Dylan, "Hurricane Carter")**

Eduardo C. B. Bittar , **Philosophy, sensibility and education in human rights: An essay about the resistance against everyday insensitivity**

Paolo Moro, **Forme del processo e figure della verità. Interpretazione retorica del dipinto "La Calunnia" di Sandro Botticelli (Forms of trial and shapes of truth. Rhetorical interpretation of painting The Calumny by Sandro Botticelli)**

Antonio Tomaselli, **Teatro poesia e diritto (Theater, poetry and law)**

Domenico Corradini H. Broussard, **Quale diritto ai poveri? (Which law for the poor people?)**

Vera Karam de Chueiri, Edna Torres Felício Câmara, **The Trial In Guimarães Rosa's Novel Grande Sertão: Veredas**

Luca Orciani, **Verso una comune forma di improvvisazione. Intelletto, emozione, intuizione in Law and Music (Towards a Common Form of Improvisation. Intellect, Emotion, Intuition)**

Reviews

Flora Di Donato, **La realtà delle storie. Tracce di una cultura, Prefazione di Jerome S. Bruner, Napoli, Guida Editori 2012** by Maria Teresa Rovitto.

Maria Vittoria Dell'Anna, **In nome del popolo italiano. Linguaggio giuridico e lingua della sentenza in Italia, Bonacci, Formello (RM) 2013** by Enrico Mauro.

Raffaele Cavalluzzi, Pasquale Guaragnella, Raffaele Ruggiero (a cura di), **Il Diritto e il Rovescio. La gravità della legge e la sostenibile leggerezza delle arti, Pensa MultiMedia Editore, Lecce 2012** by Maria Teresa Rovitto.



MULTISENSORY LAW AND THE CONCEPT OF INTERFACE: How they Can Be Approached from a Theoretical Perspective

Maria Francisca Carneiro
Maria Fernanda Loureiro
mfrancis@netpar.com.br

Abstract

Dr. Colette R. Brunschwig has been the pioneer of so-called “Multisensory Law”, which became a new branch of knowledge in Law as well as in Cognitive Sciences. In one of her articles Dr. Brunschwig presents the idea of interfaces in Multisensory Law, consisting of multisensory brain-computer interfaces. In this paper we study the concept of interface in Multisensory Law, aiming to collaborate towards the theoretical development of Multisensory Law and its relationship with the discourse of Cognitive Sciences, Information Sciences and Legal Theory. The concept of interface can also be useful for connecting different branches of Multisensory Law, such as visual law and audio-visual law, unifying them.

Key Words :

Multisensory Law, interface, Law, Transdisciplinarity, Cognitive Sciences, Legal Theory, Information Science.

Published in 2014 (Vol. 7)

ISLL owns nonexclusive copyrights in the aforementioned paper and its use on the ISLL website.

www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS

© ISLL - ITALIAN SOCIETY FOR LAW AND LITERATURE

ISSN 2035 - 553X

MULTISENSORY LAW AND THE CONCEPT OF INTERFACE: How they can be approached from a theoretical perspective

Maria Francisca Carneiro*

Maria Fernanda Loureiro*

1 What is Multisensory Law according to Brunschwig: an introduction

Brunschwig says that “understanding the term *multisensory law* requires clarifying the adjective *multisensory*, the noun *law*, and how these terms are related”,¹ adding that *law* is understood in its broad sense and *multisensory* refers to the psychology of perception, including stimuli.²

Regarding the subject of *multisensory law*, Brunschwig affirms that “this emerging legal discipline explores the sensory phenomena of the Law, be they unisensory (i.e., visual, auditory, Kinaesthetic, and so forth) or multisensory (i.e., audiovisual, tactile-kinaesthetic, visual-kinaesthetic, and so forth).³ In her view, we are multisensory beings in a multisensory world, so why should Law continue to be only verbal?⁴

* Federal University of Paraná, Brazil (UFPR). PhD in Law (UFPR), Post-Doctorate in Philosophy (University of Lisbon).

* Master’s degree in Law (UNICURITIBA), Postgraduate diploma in Public Law (Universidade Cândido Mendes), Lecturer in Criminal Law in UNIANDE, Attorney in Brazil.

¹ BRUNSCHWIG, C. R. **Multisensory Law and therapeutic jurisprudence: how family mediators can better communicate with their clients.** In: 5Phoenix L. Rev. (2012), p. 713.

² *Ibidem.*

³ BRUNSCHWIG, C. R. **Law is not or must not be Just verbal and visual in the 21st century: towards multisensory law.** In: Internationalisation of Law in the Digital Information Society, Nordic Yearbook of Law and Information 2010-2012, Copenhagen: TutoPublishing, p. 231 *et passim*.

⁴ *Ibidem.*

In proposing the use of virtual reality for disabled people, Bruschwig talks about multisensory brain-computer interfaces and multisensory digital rhetoric.⁵ In this note we hope to contribute towards the subject by presenting aspects of the concept of *interface in Law* from a theoretical viewpoint.

2 Interfaces in law⁶

An interface is a kind of celebration of the broadest potential of interaction. There is no sufficiently clear definition of the word “interface”, as it is a recent addition in the history of the lexicon, the fruit of sociolinguistic evolution, in this case influenced by computer science and technology.

However, the understanding of the meaning of the term “interface” is intuitive. It refers to the idea of “means”, the mediation or link between two surfaces, or the transition between two elements.

Now it is obvious that the idea of “interface” is related to transdisciplinarity, also in Law, and may be useful for methodological reflection concerning the transition between topics.

In fact, one of the most common failings that we have observed in juridical studies that claim to be interdisciplinary is that the author treats the elements of the topic separately, fragmented in such a way that interdisciplinarity is jeopardised. Nevertheless, it can be revealing.

In transdisciplinarity, which is transversal, there must be an interface between the elements, such that one element is the continuity of the other and the transition between them takes place in a natural way.

Through the interface, the elements of a research topic merge as in a holistic unit, and we thus have a genuine transdiscipline.

The interface, as an extreme form of interaction, is a semantic relation, in the sense of mediating the meaning of one element, taking it to the other.

In reality, the world, society, people and mental representations have always had countless interfaces, which are sometimes hidden and sometimes apparent, insofar as they advance knowledge about the object.

The interface has a cognitive function, as it helps the understanding of topics related amongst themselves, facilitating an intuitive grasp, so that the whole can be envisaged in a broad, orderly way.

In juridical research specifically, we suggest that the interfaces between the elements of a transversal topic can be presented as categories between these elements, expressed by the “most representative words” of these elements. The interfaces can thus function as dialogues between the elements of topics in Law.

⁵ *Idem, ibidem.*

⁶ This topic has already been discussed in: CARNEIRO, M. F. **Pesquisa jurídica na complexidade e transdisciplinaridade**. 3ª. ed., Curitiba: Juruá Editora, 2013, p. 32.

It is important to emphasize that an interface can be conceived of in a synthetic way, since its role is that of a link between two landscapes in the vast universe of juridical knowledge. The interface must therefore be brief, not saturated with data, since its role is to facilitate the flow between two or more elements.

We mentioned above the “vast juridical universe”, which is an open formation of networks, since Law is a body of knowledge in constant evolution. Very well: we must take into account that, in formations of open networks, there are different types and degrees of interactivity, such that the manner of construction of the interfaces may vary infinitely and not obey rigid models.

In the organisation of a multisensory juridical context, the interfaces have to be adapted to the genre and types of discourses, so that they can shape communication.

The interface lies between the structures that organise transdisciplinary and multisensory language. It can thus have different attributes: it can be uni-, bi- or multi-directional; it can act as a vector, or, on the other hand, as an axis of diffusion. It can also be represented as the simultaneous and collective intention of the elements, or as a form of approach to the object of analysis, operating as a material and logical support in the transdisciplinary and multisensory organisation of the research topic.

It is important to remember, however, that an interface, being a complex phenomenon, ambivalent or polyvalent, is imprecise by nature, so that the organisation of multisensory juridical knowledge by interfaces can be represented as a flexible network. The interface has the role of *continuum* in discontinuous reality.

3 First conclusion

In this brief note we have examined the concepts of multisensory law and interface, particularly in Law. My proposal is to see whether interfaces can be useful for connections between the branches of Multisensory Law, such as visual law and audio-visual law, unifying them, since Law is unitary.

In these times of networks and connections, in a complex world in which everything is interconnected, we consider that interfaces can perform an interesting role for the unity of the different branches of Multisensory Law.

In this brief note we examined first the idea of Multisensory Law, as conceived by its founder, Dr Colette R. Brunschwig. We then examined the theoretical concept of interface, observing that it will always be inter- or trans-disciplinary, as is Multisensory Law. Finally we concluded that Multisensory Law implies the existence of interfaces between one meaning and another, which must be developed in research into a topic.

However, the role of interfaces in Multisensory Law is presented here just as a hypothesis, for discussion which may be developed and deepened in future works.

MULTISENSORY JUSTICE – A POEM

People
Have cried out for
Called for
Justice
Throughout history
with their
Voices
Eyes
Organs
Brain.

People
Have demanded
justice
With all their
Senses
Yet law
Has been mostly
Written
Verbal.

Nowadays law
Has become
Multisensory.

Will it be
A new response
For people?

Multisensory Law
for
Multisensory
And more complete
Justice.

By Maria Francisca Carneiro

References

- BRUNSCHWIG, C. R. **Multisensory Law and therapeutic jurisprudence: how family mediators can better communicate with their clients.** In: 5Phoenix L. Rev. (2012).
- BRUNSCHWIG, C. R. **Law is not or must not be Just verbal and visual in the 21st century: towards multisensory law.** *In*: Internationalisation of Law in the Digital Information Society, Nordic Yearbook of Law and Information 2010-2012, Copenhagen: TutoPublishing.
- CARNEIRO, M. F. (2013). **Pesquisa jurídica na complexidade e transdisciplinaridade.** 3ª. ed., Curitiba: Juruá Editora.



EL DERECHO PROCESAL EN LA MÚSICA DE BOB DYLAN Y SU CANCIÓN *HURRICANE CARTER*

Jordi Gimeno Beviá
Jordi.Gimeno@uclm.es

Abstract

[The trial law in a lyric by Bob Dylan, *Hurricane Carter*] The April 20th 2014, the boxer Rubin Carter died when he was 76 years old. But he won his fame not in the ring, but also because he was convicted of a triple murder that he didn't commit. Bob Dylan, the famous songwriter, icon of the "protestsong", composed the lyric "Hurricane", in which he denounced in great detail all the faults during Carter's trial. This paper is focused, on the one hand, on Bob Dylan as a really influential author even in society and in legal system and, on the other hand, on analyze the procedural mistakes that have been occurred in Carter case through the song "Hurricane".

Key Words :

Dylan, Carter, racism, mistakes, criminal procedure.

Published in 2014 (Vol. 7)

ISLL owns nonexclusive copyrights in the aforementioned paper and its use on the ISLL website.

www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS

© ISLL - ITALIAN SOCIETY FOR LAW AND LITERATURE
ISSN 2035 - 553X

EL DERECHO PROCESAL EN LA MÚSICA DE BOB DYLAN Y SU CANCIÓN HURRICANE CARTER

Prof. Dr. Jordi Gimeno Beviá

Sumario: I. La figura de Bob Dylan 1. Su influencia en la sociedad a través de la “canción-protesta”. 2. Su relación con el Derecho. II. La historia de Rubin Carter y la canción “Hurricane” 1. El caso New Jersey v. Rubin Carter 2. Letra de la canción “Hurricane” III. Aspectos procesales del caso Carter a la luz de la canción “Hurricane”. 1. La detención. 2. Las pruebas testificales. 3. El Jurado. IV. Conclusiones

I. LA FIGURA DE BOB DYLAN

Que Bob Dylan es uno de los grandes cantautores de la historia de la música está fuera de toda duda. Así lo acreditan sus once premios Grammys, sus seis Grammys Hall of Fame, sus cinco Rock and Roll Hall of Fame e incluso un premio Oscar a la mejor canción en el año 2000 por su tema Things have changed en la película Younger Boys.

1. SU INFLUENCIA EN LA SOCIEDAD A TRAVÉS DE LA “CANCIÓN PROTESTA”

Pero además de su indiscutible carrera musical es imprescindible destacar la influencia que Bob Dylan ha tenido en la sociedad¹. En no pocas canciones Dylan ha denunciado situaciones injustas que podrían ser calificadas, además de por su género pop o country en algunos casos, dentro de la categoría de “canción protesta”.

¹ Así lo acreditan otro tipo de galardones que ha obtenido, tales como la Legión de Honor de la República francesa, el Príncipe de Asturias, su ingreso en la Academia de las Artes de Estados Unidos e incluso la nominación al Premio Nobel de Literatura en el año 2013.

Bob Dylan fue considerado un icono en la lucha por los derechos civiles, principalmente frente al racismo, durante la época de la segregación racial, causa por la que escribió, entre otros, temas tan importantes como:

The death of Emmet Hill (La muerte de Emmet Hill)²: En este tema Dylan denuncia en 1955 la muerte de un joven negro de 14 años, Emmet Till, que presuntamente se insinuó silbó a una joven blanca. Posteriormente, dos hombres blancos llevaron a Emmet a un granero donde le propinaron una brutal paliza para posteriormente dispararle en la cabeza y arrojar el cadáver al río. Aunque se conocía la identidad de los culpables, y a pesar del clamor general, finalmente no fueron acusados y no llegaron ni tan siquiera a ser juzgados³.

Oxford town (El pueblo de Oxford)⁴: La canción trata sobre James Meredith, el primer estudiante afroamericano en acceder a la universidad. Aunque contaba “teóricamente” con la protección de los *marshalls* y con el beneplácito incluso del presidente Kennedy, el desacuerdo del gobernador segregacionista de Mississippi Ross Barnett así como los disturbios y manifestaciones locales en contra de su matriculación, Meredith finalmente consiguió acabar sus estudios y graduarse en Ciencias Políticas.

Pero sin duda la canción que le convirtió en un auténtico líder por los derechos civiles fue *Blowin' in the wind* (Soplando en el viento)⁵, tema en el que, a través de diferentes preguntas retóricas, Dylan refleja la desidia de la sociedad norteamericana a la hora de luchar por los derechos civiles ante una clase política que, como denunciaría más explícitamente Michael Jackson años después en “They don't care about us”⁶, no se preocupa por los ciudadanos a los que representa.

2. SU RELACIÓN CON EL DERECHO

“Para Dylan, enfrentarse a la ley no supone rechazar la ley, sino creer en una ley más radical”⁷. Las palabras del autor norteamericano Adam Gearey reflejan, en cierto punto, el sentir de Bob Dylan hacia el Derecho entendido como ciencia destinada a regular la convivencia social.

² “Two brothers they confessed that they had killed poor Emmett Till But on the jury there were men who helped the brothers commit this awful crime And so this trial was a mockery, but nobody seemed to mind”.

³ Más información sobre el caso de Emmet Till en el siguiente enlace: <http://revcom.us/a/006/emmett-till-no-pueden-enterrar-verdad-s.htm>

⁴ Oxford es el nombre del pueblo en el que se encuentra el principal campus universitario de Mississippi. Un fragmento de la letra: “He went down to Oxford town, guns and clubs followed him down, all because his face was Brown, better get away from the Oxford town”

⁵ “How many roads must a man walk down Before you call him a man? Yes, 'n' how many seas must a white dove sail Before she sleeps in the sand? Yes, 'n' how many times must the cannonballs fly Before they're forever banned? The answer, my friend, is blowin' in the wind the answer is blowin' in the wind”

⁶ “All I want say is that they don't really care about us, all I want say is that they don't really care about us”.

⁷ GEAREY, A. “Outlaw blues: law in the songs of Bob Dylan”, *Cardozo Law Review* vol. 20, pp. 1401-1422, p. 1422.

Mediante su música, Dylan critica el régimen cultural y jurídico existente, que él consideraba tremendamente injusto y discriminatorio⁸. Inspirado por la figura del folk Woody Guthrie, Bob Dylan se dio cuenta de que su rechazo a las leyes debía ir acompañado de una protesta que pudiera incitar al cambio social.

Para ello, se amparaba en un derecho que él consideraba fundamental y que debía protegerse a toda costa: la libertad de expresión, que le permitía exponer cantando su desacuerdo contra el sistema socio-jurídico. Ello no obstante, si bien la libertad de expresión estaba protegida, junto con el derecho de asociación, en la primera enmienda de la Constitución de los EEUU, en aquella época la lucha por los derechos civiles podía salir muy cara, tal y como refleja el asesinato de Medgar Evers, secretario general de la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP).

La citada asociación, que defendía los derechos de la población negra y luchaba por el fin de la segregación racial, era especialmente perseguida en los Estados del sur de EEUU. Un caso fundamental en la defensa de los derechos civiles fue *NAACP v. Button*⁹, en el que el Tribunal Supremo declaró inconstitucional una ley de Virginia que impedía que la NAACP diera asistencia a las personas discriminadas en dicho Estado y, finalmente, declaró que las actividades de la asociación se encontraban protegidas por el derecho fundamental de reunión. Algunos autores, como Knaake, sugieren que la música de Dylan influyó para que el Tribunal Supremo fallara a favor de la asociación. En su opinión, “el caso Button y Dylan nos recuerdan la importancia de ejercer nuestros derechos recogidos en la primera enmienda, ya sea el discurso en forma de litigación o en forma de canción. Muchas de las canciones más importantes de Dylan fueron publicadas durante el año en el que el Tribunal juzgó el caso Button”¹⁰.

Pero la influencia de Dylan no se limita únicamente a este caso. El profesor Perlin realizó un “mapa jurisprudencial” sobre el impacto de la música de Bob Dylan en la justicia norteamericana. Así, pues, sus canciones tuvieron un notable impacto, entre otros, en asuntos relacionados con los derechos civiles, desigualdades en la justicia penal, corrupción judicial, pobreza y medio ambiente¹¹. No es de extrañar, por tanto, tal y como refleja Long, que Bob Dylan sea, por mucha distancia con el segundo, el cantante famoso más citado en la jurisprudencia norteamericana¹².

II. LA HISTORIA DE RUBIN CARTER Y LA CANCIÓN “HURRICANE”

1. EL CASO *NEW JERSEY V. RUBIN CARTER*

⁸ NEWMAN KNAKE, R., “Why the law needs music: revisting NAACP v. Button through the songs of Bob Dylan”, *Fordham Urban Law Journal* vol. 38, 2010, pp. 1303-1321, p. 1305.

⁹ 371 U.S. 415 (1963).

¹⁰ KNAKE, R.N. “Why the law needs music: revisting NCAAP v. Button through the songs of Bob Dylan”, *Fordham Urban Law Journal* vol. 38, 2010-2011, pp. 1303-1321, p. 1310.

¹¹ LEVINE, S.J. “Symposium: Bob Dylan and the law foreword”, *Fordham Urban Law Journal* vol. 38, 2010-2011, pp.1267-1278, p. 1271.

¹² LONG, A.B. “The freeweeelin’ judiciary: A Bob Dylan anthology”, *Fordham Urban Law Review* vol. 38, p. 1363.

Rubin Carter, más conocido como “Hurricane”, fue un reputado boxeador norteamericano que luchaba por ser campeón del mundo en peso medio durante los años finales de la década de los 60. Ello no obstante, la fama no le precedió por sus dotes en el cuadrilátero, sino por haber sido condenado injustamente por un triple asesinato.

Los hechos se remontan a la noche del 17 de junio de 1966. En el bar Lafayette de Patterson (New Jersey) se produjo un triple asesinato. Horas después del crimen, la policía arrestó a Carter y a su amigo John Artis porque, según los testigos y presuntos ladrones Alfredo Bello y Arthur Drexler Bradley, los sospechosos del homicidio múltiple eran dos varones negros e iban en un coche blanco –tal y como era el automóvil en el que viajaban Carter y Artis. Una vez detenidos fueron conducidos al bar en el que se produjo el crimen. Los testigos de lo ocurrido aseguraron que ellos dos no eran los sospechosos que habían visto en la escena del crimen. Es más, ni tan siquiera una de las víctimas, tras haber sido conducidos John y Rubin al hospital en el que se encontraba, los reconoció como sospechosos.

Aunque las pruebas testificales eran claramente favorables a Rubin, los dos presuntos ladrones se retractaron en el juicio y el acusado fue condenado a tres cadenas perpetuas, una por cada asesinato.

En 1980, sin embargo, se produjo un giro inesperado. Lesra Martin, un joven afroamericano de 16 años compró el libro que escribió Rubin Carter desde prisión “The 16th round: from number 1 contender to number 45472”. Tras quedar impactado por su historia, Martin y sus amigos, junto con algunos abogados, investigaron durante cuatro años y medio y apoyaron moralmente a Carter durante su estancia en prisión. Asimismo, comenzaron una campaña mediática en contra de la injusticia que había supuesto la condena a Rubin Carter¹³.

De la citada campaña se hizo eco Bob Dylan en el año 1985 y la elevó a un terreno internacional, en la que se involucraron personas tan influyentes como el boxeador Muhammad Ali. El rol de Bob Dylan a través de su canción Hurricane, resultó determinante, ya que finalmente se reabrió el juicio y Carter quedó en libertad. En la revisión del caso se demostró que fueron vulneradas sus garantías procesales durante el proceso penal en el que fue condenado¹⁴.

2. LETRA DE LA CANCIÓN “HURRICANE”

A continuación, resulta conveniente mostrar la letra de la canción traducida –de un modo bastante libre, con la intención de aproximarse al máximo al sentido del autor. Como se podrá apreciar, Dylan escribió la letra en un lenguaje bastante informal (*slank*) y narró fielmente toda la historia de Hurricane Carter, desde el asesinato en el bar hasta su condena en un juicio lleno de irregularidades.

¹³ WHITE, P.J., “If justice is for all, who are its constituents?” *Tennessee Law Review* vol. 64, 1996-1997, pp. 264.

¹⁴ La sentencia en la que se revisó y anuló la condena a Carter puede consultarse en el siguiente enlace: <http://law.justia.com/cases/federal/appellate-courts/F2/826/1299/321412/>

Pistol shots ring out in the barroom night
Enter Patty Valentine from the upper hall.
She sees the bartender in a pool of blood,
Cries out, "My God, they killed them all!"
Here comes the story of the Hurricane,
The man the authorities came to blame
For somethin' that he never done.
Put in a prison cell, but one time he could-a been
The champion of the world.

Three bodies lyin' there does Patty see
And another man named Bello, movin' around
mysteriously.
"I didn't do it," he says, and he throws up his hands
"I was only robbin' the register, I hope you
understand.
I saw them leavin'," he says, and he stops
"One of us had better call up the cops."
And so Patty calls the cops
And they arrive on the scene with their red lights
flashin'
In the hot New Jersey night.

Meanwhile, far away in another part of town
Rubin Carter and a couple of friends are drivin'
around.
Number one contender for the middleweight
crown
Had no idea what kinda shit was about to go down
When a cop pulled him over to the side of the road
Just like the time before and the time before that.
In Paterson that's just the way things go.
If you're black you might as well not show up on
the street
'Less you wanna draw the heat.

Alfred Bello had a partner and he had a rap for the
cops.
Him and Arthur Dexter Bradley were just out
prowlin' around
He said, "I saw two men runnin' out, they looked
like middleweights
They jumped into a white car with out-of-state
plates."
And Miss Patty Valentine just nodded her head.
Cop said, "Wait a minute, boys, this one's not
dead"
So they took him to the infirmary
And though this man could hardly see
They told him that he could identify the guilty
men.

Four in the mornin' and they haul Rubin in,
Take him to the hospital and they bring him
upstairs.
The wounded man looks up through his one dyin'
eye
Says, "Wha'd you bring him in here for? He ain't
the guy!"

Suenan disparos en el bar, por la noche.
Entra Patty Valentine y desde la entrada de arriba
ve al camarero en un charco de sangre.
Grita: "¡Dios mío, los han matado a todos!"
Ésta es la historia del Huracán
el hombre al que las autoridades culparon
de un crimen que no había cometido.
Lo metieron en una celda, pero podría haberse
convertido en campeón de mundial.

Patty alcanza a ver tres cuerpos tirados en el suelo,
y a otro hombre, llamado Bello,
merodeando sospechosamente por la zona.
"No lo hice", dice, y levanta sus manos.
"Yo sólo estaba robando en la caja,
usted me comprenderá.
Yo los ví marchar", dice, y se calla.
"Uno de nosotros debería llamar a la policía".
Patty los llama,
y llegan a la escena del crimen con sus luces rojas
en la cálida noche de New Jersey.

Mientras tanto, lejos, al otro lado de la ciudad,
Rubin Carter y dos amigos van dando un paseo en
coche.
El favorito para ganar título de los pesos medios
de boxeo.
No tiene ni idea de la mierda que le ésta a punto de
caer encima, cuando un policía los detiene y les
manda parar en la cuneta.
Igual que la vez anterior, y la anterior, y la
anterior.
Es así como funcionan las cosas en Paterson.
Si eres negro, mejor no salgas a la calle
a no ser que quieras que tu madre lo lamente.

Alfred Bello tenía un compañero, y tenía una
denuncia que comunicar a la policía.
Él y Arthur Dexter Bradley
estaban merodeando por la zona.
"Vi a dos hombres correr", dijo.
"Dos tipos de peso medio".
"Subieron a un coche blanco,
con matrícula de fuera del estado".
Y la señorita Patty Valentine asintió con la cabeza.
El policía les dice: "Esperar un momento chicos,
éste no está muerto".
Así que lo levantaron y lo llevaron al hospital.
Y a pesar de que le costaba ver bien,
le preguntaron si podría identificar a los asesinos.

Las cuatro de la mañana, y detienen a Rubin.
Lo llevan hasta el hospital y suben hasta la
habitación.
El hombre herido le mira a través del único ojo
bueno que le queda
y dice: "¿Pero que me traeis aquí?,
¿éste no es el hombre?"

Yes, here's the story of the Hurricane,
The man the authorities came to blame
For somethin' that he never done.
Put in a prison cell, but one time he could-a been
The champion of the world.

Four months later, the ghettos are in flame,
Rubin's in South America, fightin' for his name
While Arthur Dexter Bradley's still in the robbery
game
And the cops are puttin' the screws to him,
Lookin' for somebody to blame.
"Remember that murder that happened in a bar?"
"Remember you said you saw the getaway car?"
"You think you'd like to play ball with the law?"
"Think it might-a been that fighter
That you saw runnin' that night?"
"Don't forget that you are white."

Arthur Dexter Bradley said, "I'm really not sure."
Cops said, "A poor boy like you
Could use a break
We got you for the motel job
End we're talkin' to your friend Bello
Now you don't wanta have to go back to jail, be a
nice fellow.
You'll be doin' society a favor.
That sonofabitch is brave and getting' braver.
We want to put his ass in stir
We want to pin this triple murder on him
He ain't no Gentleman Jim".

Rubin could take a man out with just one punch
But he never did like to talk about it all that much.
"It's my work", he'd say, and "I do it for pay"
And "when it's over I'd just as soon go on my
way"
Up to some paradise
Where the trout streams flow and the air is nice
And ride a horse along a trail.
But then they took him to the jail house
Where they try to turn a man into a mouse.

All of Rubin's cards were marked in advance
The trial was a pig-circus, he never had a chance.
The judge made Rubin's witnesses drunkards from
the slums
To the white folks who watched he was a
revolutionary bum
And to the black folks he was just a crazy nigger.
No one doubted that he pulled the trigger.
And though they could not produce the gun,
The D.A. said he was the one who did the deed
And the all-white jury agreed.

Rubin Carter was falsely tried.
The crime was murder "one," guess who testified?

Sí, ésta es la historia del Huracán.
El hombre al que las autoridades culparon
de un crimen que no había cometido.
Lo metieron en una celda, pero podría haberse
convertido en campeón de mundial.

Cuatro meses después, los güetos están que arden.
Rubin está en Sudamérica, boxeando por el título,
mientras Arthur Dexter Bradley, todavía metido en
el caso del atraco,
esta siendo presionado por la policía,
que busca a alguien a quien culpar.
"¿Recuerdas aquel asesinato en el bar?"
"¿Recuerdas que dijiste que habías visto escapar
un coche?"
"¿Crees que puedes jugar con la ley?"
"¿No crees que fue aquel boxeador
al que viste correr aquella noche?"
"Recuerda que eres blanco".

Arthur Dexter Bradley dijo que no estaba seguro.
"Un pobre chico como tu nos puede ayudar
mucho", le dice la policía.
"Te tenemos pillado por el trabajito del motel,
y podemos hablar con tu amigo Bello.
Venga, no tienes porqué volver a la cárcel.
Sé un buen chico.
Le harás un favor a la sociedad.
Ése hijo de puta es un rebelde,
y cada día que pasa es peor.
Queremos poner su culo en la cárcel.
Le culparemos del triple asesinato.
No es el Caballero Jim, precisamente".

Rubin podía cargarse a un tipo con un solo golpe,
pero no solía hablar de eso mucho.
"Es mi trabajo", dice, "y lo hago por dinero".
"Y una vez acabado, acabado está".
Era un paraíso.
Nadaba en la abundancia y el aire era puro
campando a sus anchas por donde quería.
Pero lo cogieron y lo metieron en la cárcel,
donde convierten a los hombres en un ratón.

Todas las cartas de Rubin estaban marcadas de
antemando.
El juicio fue una farsa, nunca tuvo oportunidad
alguna.
El juez convirtió a los testigos de Rubin
en borrachos de los barrios bajos.
Para los chicos blancos que lo vieron,
no era más que un negro loco.
Nadie dudó que él había tirado del gatillo.
Y aunque no tenían pistola para probarlo,
la policía dijo que había sido él el culpable.
Y el jurado de blancos les dieron la razón.

Rubin Carter fue injustamente acusado.
El crimen fue portada de los medios, ¿adivinas

Bello and Bradley and they both baldly lied
And the newspapers, they all went along for the ride.
How can the life of such a man
Be in the palm of some fool's hand?
To see him obviously framed
Couldn't help but make me feel ashamed to live in a land
Where justice is a game.

Now all the criminals
in their coats and their ties
Are free to drink martinis and watch the sun rise
While Rubin sits like Buddha in a ten-foot cell
An innocent man in a living hell.
That's the story of the Hurricane,
But it won't be over till they clear his name
And give him back the time he's done.
Put in a prison cell, but one time he could-a been
The champion of the world.

quién testificó?
Bello y Bradley mintieron vilmente,
y los periódicos apoyaron la moción.
¿Cómo puede la vida de un hombre
estar en la palma de la mano de unos idiotas?
Ver como le metieron en esa encerrona
no podrá ayudarle en nada, pero me siento
avergonzado de vivir en una tierra
donde la justicia es un juego para muchos.

Ahora los verdaderos criminales,
con sus abrigos y corbatas
son libres para beber martinis y ver salir el sol,
mientras Rubin se sienta como un Buda
en una celda de diez pies.
Un hombre inocente, en un infierno viviente.
Ésta es la historia del "Huracán" Carter,
pero no se acabará hasta que se limpie su nombre,
y le devuelvan el tiempo que le robaron.
Lo encerraron en una celda, pero podría haberse
convertido en campeón mundial.¹⁵

III.ASPECTOS PROCESALES DEL CASO CARTER A LA LUZ DE LA CANCIÓN "HURRICANE"

Tras la lectura de la letra de la canción, se puede comprobar como el proceso penal de Rubin Carter distó de ser un proceso con todas las garantías. Desde la detención hasta su condena se pueden apreciar distintas irregularidades que, con buen tino, fueron denunciadas por Bob Dylan. A continuación se expondrán aquellos aspectos procesales más relevantes del caso y, únicamente a fin de mostrar cómo hubiera sido un proceso justo, se compararán con la legislación procesal penal española.

1. LA DETENCIÓN

Como es bien sabido, la detención supone una restricción a la libertad deambulatoria de todo ciudadano, derecho fundamental garantizado tanto en la Constitución norteamericana como en la española. Sentado lo anterior, es necesario para efectuar la detención que concurren unos mínimos indicios de criminalidad. Si atendemos a los requisitos comunes de la LECrim española con la detención de Rubin Carter, se puede observar que no concurre motivo suficiente para efectuar su detención. Así, pues, en el momento de su detención no estaba intentando cometer ningún delito (490.1º), menos aún existía flagrancia (490.2º) ni se había fugado o estaba huyendo de la justicia (490.3º y ss.). Tampoco concurría un título de imputación contra Carter, es decir, ni estaba procesado, ni condenado, en rebeldía, etc.

La única razón por la que se detuvo a Carter –en el otro extremo de la ciudad y sin tan siquiera haber visitado el lugar del crimen esa noche- fue porque Alfredo Bello y

¹⁵ Canciones con letras en inglés, traducidas al español por Juan Peribáñez, 2004. Cfr. <http://letras-traducidas.net/hurricane-bob-dylan-huracan/>

Arthur Bradley dijeron que habían visto salir del local a dos hombres negros de peso medio en un coche blanco. Por tanto, ¿cuál fue el motivo de la detención? Otorgar veracidad a la declaración de un presunto delincuente y la mala casualidad de que Carter y Artis viajasen en un vehículo de color blanco. Además, el coche ni siquiera circulaba a alta velocidad ni tampoco se encontraron armas de fuego en él.

Se trata, por tanto, de un motivo de detención insostenible en un Estado de Derecho moderno y, consecuentemente, de una detención, a todas luces, ilegal.

2. PRUEBAS TESTIFICALES

Las declaraciones de los testigos fueron el motivo de mayor peso en la condena a Rubin Carter pero, desgraciadamente, tampoco estuvieron exentas de irregularidades. Seguidamente se analizarán las testificales más relevantes:

Una de las víctimas del tiroteo: en el momento en que se llevó a Rubin Carter frente a la víctima que había sobrevivido al atraco en el bar Lafayette, se estaba practicando una prueba testifical anticipada, además, de un sujeto clave en el caso. Dicha prueba encajaría en el art. 448 LECrim pues existiendo peligro de muerte del testigo, es posible practicar su declaración. Ahora bien, en el momento en que se produjo el reconocimiento, Rubin ni tan siquiera contaba con abogado. No obstante lo anterior, la víctima no pudo asegurar que fuera Carter quien le disparó. Su declaración resultaría trascendental si hubiese sido valorada en el juicio pero al encontrarse convaleciente de sus heridas, no fue tomada en consideración.

Alfredo Bello: el día del crimen (17 de junio de 1966), tras conducir a Carter al lugar del crimen, Bello no pudo reconocerlo como el autor material del triple homicidio. En dos declaraciones posteriores, realizadas en julio y octubre, sin embargo aseguró que vio a Carter y a Artis en la escena del crimen portando armas. En los años precedentes a la condena, Carter intentó reabrir el caso por la vulneración de las garantías procesales, así que Bello estuvo declarando durante el año 1974, 1975 y 1976 en diferentes vistas. Sorprendentemente, en 1974 volvió a declarar que no pudo ver a Carter y Artis en el momento de los disparos porque estaba en los alrededores del bar pero en 1975 dijo que se encontraba “dentro del bar”. También llegó a afirmar que vio dos hombres en el bar mientras que Carter y Artis esperaban fuera. Por consiguiente, su declaración adolecía de multitud de contradicciones.

Arthur Drexler Bradley: el día de los hechos, se encontraba junto a Bello merodeando por la zona. En un primer momento, identificó a Carter como uno de los hombres que salieron del bar Lafayette con una pistola en la mano pero no pudo identificar a John Artis como el segundo criminal¹⁶. Según denuncia Dylan en su canción, Arthur fue presionado por la policía para declarar en contra de Carter. La policía le “invitó” a testificar contra Carter a cambio de no inculparle por un robo anterior y así evitar la cárcel.

¹⁶ Vid. la Sentencia de la apelación del caso New Jersey v. Carter arriba citada, parágrafo 5º.

Patty Valentine: únicamente presencié la escena tras el crimen y apoyé la primera declaración de Bello pero ella no reconoció ni a Carter ni a Artis al encontrarse en el piso superior, no en la calle.

De las tres pruebas testificales analizadas, podría inferirse que los testigos han sido testigos directos –no de referencia-; si bien el único que ha presenciado el crimen ha sido la víctima que se encontraba en el hospital, Bello y Drexler afirmaron haber visto a Carter con un arma fuera del local.

Como regla general, únicamente la declaración del testigo directo, efectuada en fase de juicio oral, supone prueba válida para desvirtuar la presunción de inocencia. El problema radica en que, tal y como se ha observado, las declaraciones testificales tanto en la fase de instrucción como de juicio han resultado contradictorias, lo que implica que la veracidad de la declaración se encuentre en entredicho y sea manifiestamente insuficiente para enervar la citada presunción.

De acuerdo con Leal Medina, el tribunal no debería haber asumido directamente las testificales, sino que hubiera sido conveniente haber realizado un “juicio de credibilidad” porque “si una persona no dice la verdad, el testimonio queda descartado como elemento para obtener un pronunciamiento condenatorio, si dice la verdad, se ha de examinar si resulta ajustada y completa. Por eso, en el campo del derecho y proceso penal, el juicio de credibilidad del testimonio aparece vinculado a una serie de reglas jurídicas de carácter facultativo, que sirven de pauta u orientación al juzgador, en el objetivo de poder despejar la incertidumbre que en muchos casos puede generar la credibilidad de las declaraciones, y de esta manera obtener datos fiables sobre la veracidad e imparcialidad de los testigos a fin de constituirse en auténtica prueba de cargo en el Juicio”. Así, pues, en consonancia con el citado autor, sería necesario que concurriera, al menos, la ausencia de incredibilidad subjetiva, la existencia de elementos externos de tipo objetivo y que la declaración testifical fuera persistente y firme a lo largo de todo el proceso penal¹⁷.

Por tanto, dos testificales contradictorias nunca pueden bastar para condenar a un acusado, hubiera sido necesario establecer una suficiencia de prueba mayor –lo que se conoce en EEUU como *higher standard of proof*– mediante la aportación de otras pruebas más consistentes, habida cuenta de la dudosa calidad de las testificales.

3. EL JURADO

El Tribunal del Jurado norteamericano sigue el mismo modelo que el existente en nuestro país, esto es, un Jurado de corte anglosajón compuesto en su totalidad por ciudadanos legos en Derecho.

El Tribunal que juzgó el caso de Hurricane Carter era conforme a Derecho tanto en su composición como en su funcionamiento a lo largo del procedimiento y en la

¹⁷ LEAL MEDINA, J., “El juicio de credibilidad en las declaraciones testificales. Elementos subjetivos y objetivos. Incidencia de la presunción de inocencia en los diferentes tipos de testimonios y problemas frecuentes que plantea”, *Diario La Ley* n°8063, 16 de abril de 2013.

toma del veredicto. Ahora bien, más allá de lo estrictamente jurídico, llama poderosamente la atención que todos los miembros que conformaban el Tribunal fuesen blancos. Si bien existe el mecanismo de la recusación por parte de las partes en la selección de los pre-jurados, el color de piel no es un motivo válido para apartar a un ciudadano de la referida institución. No obstante lo anterior, y más aún en plena época de segregación racial en EEUU, hubiera resultado conveniente en su composición la existencia de jurados negros, al menos, a fin de eliminar las sospechas de racismo que han existido a lo largo de todo el procedimiento.

IV. CONCLUSIONES

En la lucha por la justicia, tan efectivo puede resultar las cualidades y aptitudes de un buen abogado como la influencia que pueda tener una determinada canción y un determinado autor en la sociedad. Bob Dylan ha sido un icono comprometido con los derechos civiles y con la igualdad de todos los ciudadanos y sus canciones, tal y como se ha podido comprobar a lo largo del presente artículo, han trascendido meramente el panorama musical y social, llegando incluso a formar parte del ámbito jurídico.

Quién iba a decirle a Rubin Carter tras haber sido rechazadas todas y cada una de las solicitudes de revisión de su caso que, tras una campaña mediática iniciada por un joven llamado Leslie Martin y culminada con una canción que llevaría el nombre de “Hurricane” creada por el mismísimo Bob Dylan, saldría en libertad tras 17 años en prisión por un delito que no cometió.

No se puede decir que Rubin Carter fuese finalmente afortunado, es más, tal y como se ha observado hubieron muchísimas irregularidades a lo largo del procedimiento pero al menos pudo recobrar su libertad. Existen muchos casos que no han corrido la misma suerte y personas sin recursos no han podido demostrar su inocencia e incluso, algunos Estados de los EEUU, los han condenado a muerte –y continúan haciéndolo-.

Por último, resulta conveniente señalar que, si bien el caso Rubin Carter es un ejemplo de cómo en la época de la segregación racial en EEUU la justicia no era igual para todos, no resulta aventurado afirmar que en la actualidad tampoco lo es. De hecho, si el acusado no dispone de medios para litigar, lo más frecuente es que alcance un acuerdo de conformidad con el fiscal (el llamado *plea bargain*) incluso a sabiendas de su inocencia. Es cierto que la justicia ha avanzado mucho en los últimos cincuenta años pero no lo es menos que, en aras a la igualdad ante la ley de todos los ciudadanos -sin importar su color, sexo o clase social- todavía queda mucho camino por recorrer.

Jordi.Gimeno@uclm.es

Derecho Procesal Universidad Castilla-la Mancha



PHILOSOPHY, SENSIBILITY AND EDUCATION IN HUMAN RIGHTS: *An essay about the resistance against everyday insensitivity*

Eduardo C. B. Bittar
(School of Law of the University of São Paulo)

Abstract

The Human Rights Education is focused on promoting humanization in socialization forms of interaction, and for this the Philosophy of Law is working on a route of criticizing the rudeness and construction sensibility for a democratic, pluralistic and openness view of life in modern societies.

Key Words :

Philosophy of Law – Sensibility – Human Rights Education.

Published in 2014 (Vol. 7)

ISLL owns nonexclusive copyrights in the aforementioned paper and its use on the ISLL website.

www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS

© ISLL - ITALIAN SOCIETY FOR LAW AND LITERATURE
ISSN 2035 - 553X

Philosophy, Sensibility And Education In Human Rights: *An Essay About The Resistance Against Everyday Insensitivity*

Eduardo C. B. Bittar¹

Summary:

1. Sensibility and Rudeness: march and countermarch of modern life;
 2. Sensibility, Art and Emancipation;
 3. Critique, Sensibility and Human Rights Education;
 4. Human Rights Education and Sensibilization through the Arts: the example of literature;
- Conclusions.
- Bibliography.

1. Sensibility and of rudeness: march and countermarch in modern life

The term ‘sensibility’ (*Sinnlichkeit*), in its semantic amplitude, unveils the breadth of all that can be sensed, of the sensitive, very intuitive, the perceptive. One may, however, explore the meaning of the term as the opposite of rudeness. Established modernity, the bearer of instrumental reason in many senses and dimensions, exercises rudeness in the dimension of life. This rudeness, which blocks the senses, allows for the trivialization of absurdity; it builds the dimension of insensitivity in everyday life. Toughness and coldness also become forms of expression, determining social practices, and many legal practices as well.

¹Associate Professor of the Department of Philosophy and General Theory of Law at the School of Law of the University of São Paulo (USP – Brazil); N-2 level Researcher at Council for National Research (CNPq); 2o. Vice-President of ABRAFI (IVR/ Brazil).

It follows, since rudeness, coldness and insensibility block access bridges to the *alter*. If it is true that this is the language of victorious modernity, or instrumental modernity, it is also true that sensibility is, therefore, expelled from the universe of human transactions. While exhausting sensibility, rudeness blocks art and obliterates subtler feelings regarding things and people. Understandably, the old formula of conformism speaks loudly: “This is the way things work...,” or, “That’s how the world is...” Smothering everything that lies in its path, the pulsating machinism of the system allows sensibility to remain, only to exploit its dependency on marketable goods; these may be loved, venerated, adored, no doubt – they are the new icons of modernity; if Bacon, at the early days of modernity, contributed to defeat *idols* of mediaeval society, critical thought today attracts all eyes to the dimension of *idols* produced by modernity.

Late capitalism in globalized times blocks and exhaust all erotic energies that are not directed towards productivism and consumerism in a planned cycle, entangling individuals through competitiveness. It counts on the social alienation of its social protagonists, acting against themselves and against all others. Deep-rooted social Darwinism emerges to prompt everything to conspire against any instance of thinking beyond the limits of ‘given factors’ — which, once ‘naturalized,’ represents no more than an “economic social construct.” The metaphor of Darwinism enacts previously determined bouts, confirming the victory of the victorious, and establishing an example to be followed.

Could artistic sensibility even attempt to make a stand with its limited weaponry and accessories against the heavy artillery of prevailing masters of economic interest? Or, rather, is the mission of art predominantly ideological? Would art be an expression of alienation, or possibly the reaction against it? These issues arise in efforts to comprehend the role of art within the framework of sensibility.

Art is, in fact, an ideology; it is integral to symbolic structures of social reproduction. However, its despair in admitting its limitations in altering reality, by no means, implies that art is a means of escaping reality.² Escapism only occurs where one no longer attempts to recognize the problems of the world. Actually, art does not merely face the problems of the world; rather, it places the world in suspension, often, completely subverting it, even if in a purely esthetic dimension. Therefore, the

² MARCUSE, *The Aesthetic Dimension*, 2007, p. 13.

creative ideology of art represents more than ideology, which could be designed to numb our awareness. Thus: “ideology is not always mere ideology, false consciousness. Consciousness and the representation of truths figuring as abstractions in terms of established production processes are also ideological functions. Art is one of these truths. Ideologically, it opposes society of its time. The autonomy of art is ruled by a categorical imperative: things must change. If the freeing of human beings from nature is to occur, then, the social nexus of destruction and repression must be broken,” according to Marcuse.³

Suggesting a certain rejection of the world and maintaining a tense relationship with it, art does not accept prevailing social norms. The esthetician abstracts himself from reality as he produces a discontinuum between art-time and reality-time, nourishing the significance of the esthetic instant. Finally, the universe of art requires the creation of a different reality, parallel to this reality, to the reality from which it seeks to abstract itself to gain autonomy. Thus, art co-exists with the objective world, representing it through its channels, but it also shuns the objective world, seeking abstraction. It follows that, the alienation of art is intrinsic to its own essence, as a form of self-sufficient manifestation. If art were a perfect mimesis, faithful to objective reality, it would not be art, but the very thing that it intends to scrutinize through its symbolic language. Thus, when establishing esthetic reality, art renounces the world and “...exposes truths that are not communicable through other languages; it contradicts.”⁴ All works of art, in this sense, transgress. By denying reality’s staunch consistency in laying down the rules, art operates a rebellion against the order of the world. Hence, it announces that something beyond everyday life is possible.⁵ Furthermore, with all its characteristics, “art is to remain as a force of resistance.”⁶

If art awakens sensibility it is because it elicits more, and involves deeper psychological dimensions than the mechanical banality of everyday life asks of humans. Therefore, the valuation of sensibility, in its different dimensions, requires a hiatus with the present time to establish the precepts of resistance. This resistance originates from its affirmative character, that is, from the intrinsic drive of the spirit to be more, to do more, to go beyond, and, in this manner, to represent a form of “...

³ Ivi, p. 22.

⁴ Ivi, p. 19.

⁵ Ivi, p. 22.

⁶ Ivi, p. 18.

profound assertion of the instincts of life in its fight against oppression, whether instinctive or social,” within the scope of Marcusean thought.⁷

There is sensibility where there is appreciation for the body, for life, for existence. Even a life dedicated to science is enveloped in the same kind of rudeness, in the sense that science has allied itself with production forces. The rudeness attributed to science is, in part, an example of the victory of the abstract (mind, concept, theory, purity of ideas, perfection) over the concrete (our body, our guts, our physical needs, our muscles, or passions, our feelings, our desires, our imperfections). So, what is positivism, as an emanation of traditional thought, but the confiscation of all energies that are applied to the field of the abstract? Sensibility refuses the pure formal and bodiless abstraction of narrow methodical practices and the imposition of form as the base of existence. Where there is sensibility, there is perception, there is intuition, options that are barred by modern rationalism, which dichotomizes thought and feelings, mind and heart, truth and passion, knowledge and sensibility, as noted by Eric Fromm.⁸

The path of sensibility allows for other passageways into the world; therefore, it is ample in terms human expression, and, for this very reason, it broadens the understanding of the world. Sensibility manifests itself, thus, esthetically, socially, naturally and psycho-physically, to name a few options.

Esthetic sensibility is expressed through art, whether in its making or in its appreciation, observing and reconstructing the world through refined perceptions of its subtleties. Especially when engaged in resistance esthetics or social criticism, whether visual, auditory or synesthetic, sensibility is at its highest, differently from consensus esthetics.

So, the work of art is a statement of sensibility as its aura awakens aspects of representation of the world and trespasses over uniform world comprehension. The work of art promotes schisms and ruptures, manifested, on its cutting edge, through form or content.⁹ The work of art that awakens to sensibility effectively shapes reality, to provide it with a different meaning. However, in exercising its revolutionary role, art is not required to comply with revolutionary scripts;

⁷ Ivi, p. 20.

⁸ FROMM, *The Revolution of Hope*, 2003, p.49

⁹ MARCUSE, *The Aesthetic Dimension*, cit, p. 10.

the revolution resides, dialectically, in abolishing, when necessary, even revolutionary pretenses. Thus, one does not place a higher value on art for its engagement or lack thereof. It is also not more or less valuable if produced to depict any degree of class awareness. According to Marcuse, it is possible to state that the character "...of progressive art, in its contribution to freedom struggles, may not be measured based on the origins of the artist nor on the ideological horizons of his class."¹⁰

Art is, in itself, a subversion of the principle of reality, and, therefore, liberating. Its significance grows, clearly, as the potential for protest against the absence of liberty and the reification of existence¹¹ escalate. Within the esthetic transcendence elicited by art, danger lurks for insensible and ignorant systems – two fundamental channels promoting indifference and barbarity itself. Barbarity, in order to happen, does not require monsters; it does, however, require conceptual power resources and articulation strategies, to anesthetize through an atmosphere of sufficient indifference. In respect to these, Marcuse seeks traces of revolutionary works, since "...a work of art can be called revolutionary if, by virtue of its esthetic configuration, it reveals the absence of liberty and rebellious forces rising to shape the destiny of the individual, and also, if it shatters a mystified reality (also reified) and exposes shifting horizons of liberation."¹²

3.2. Sensibility, art and emancipation

Art is a form of rejection of a petrified reality created by a productivist society, where human leisure, art and interaction are dead. In the idleness inferred from the attitude of making art we recognize a strong rejection to subjectivity, in view of improved productivity, as an instrument of production management systems for which personal aspirations affecting thoughts, feelings, imagination, acts, dreams and suffering are seen as contemptible. Artistic activities involving sensibility, thus, are a form of reclaiming this dimension within a world projected into a deep state of slumber, enthralled by products and mechanical resourcefulness. Artistic practice, as an exercise in sensibility and an expression of subjectivity, is nonconformist and agitated and, in

¹⁰ Ivi, p. 26.

¹¹ Ivi, p. 09.

¹² Ivi, p. 10.

this sense, it reestablishes the bridge joining reality with dreams and imagination through creation. So, through creation, art distances itself to destroy the "...reified objectivity of the establish social relations and open a new dimension of experience: *the rebirth of rebellious subjectivity*.”¹³ In this perspective, emancipation is absolute.¹⁴

Art, as an esthetic language, and while regarded in this manner, also represents an erotic outlet and, therefore, a genuine expression of human sensibility. The metaphor, ‘to give wings to one’s imagination,’ speaks volumes about the seduction contained in the semiotic power expressed through diverse artistic forms. Thus, it is said, that art expresses the inexpressible. So, art cannot be translated, although it is always possible to find meaning in it, to interpret it. This language, which cryptographs messages, reveals, in one sense, the artistic subconscious, in another, dimensions of social reality, and still, in a third sense, instinct and materialized symbols, whether by the brush, by the chisel or by the pen of its creator. So, though artistic didactics may be contrary to the immediacy of the senses, the comprehension of artistic expression is subjected to another set of forces. Art extracts its uniqueness from the very language it employs. In this sense, and according to Adorno, in *Esthetic Theory*, one can say that the works are endowed with life: “Artwork lives while speaking in a fashion that is denied to natural objects and to those who make art. It speaks of the intrinsic virtues of communication and all its particularities.”¹⁵ In fact, symbols possess power; their power is due to the meaning they elicit and to their provocative presence and auratic singularity.

If these forces prove insufficient to effect a major transformation in society, it may be because, to some degree, this transformation is denied to us. Otherwise, how is it that, after the avant-guard of Hieronymus Bosch’s *Garden of Earthly Delights*, of Velasquez’ *Las Niñas*, of Picasso’s *Guernica*, of Pollock’s *One*, of Goya’s *Tres de Mayo de 1808*, or of Proust, of Baudelaire and of Sartre’s *Nausea*, the world has yet to fall to the transforming terrorism of art? Nevertheless, artistic symbols do muster enough power for a revolution through culture, stirring up profound paradigms of subconscious sedimentation and affecting man-nature and man-man relationships.¹⁶ Therefore, the value of an esthetic creation may not be measured by its

¹³ Ivi, p. 18.

¹⁴ Ivi, p. 26.

¹⁵ ADORNO, *The Aesthetic Theory*, 2006, p. 15.

¹⁶ MARCUSE, *The Aesthetic Dimension*, cit., p. 19.

total transformative impotence: its value is measured by its capacity to keep the flame of hope and freedom alive, no matter how frailly it may flicker.

In conclusion, esthetics combat anesthesia, as notes Lyotard: “Post-Auschwitz esthetics and in the technoscientific world. Why esthetics? – We ask ourselves. Is it a unique leaning towards the arts, to music? It is because the question of the disaster is that of the insensible, of what I have called anesthesia.”¹⁷ Similarly, we read in Marcuse: “The Auschwitz and My Lai of all times, torture, famine and death – could one suppose that this entire world is nothing but a mere illusion and a bitter disappointment? Rather it persists as a unsavory and unimaginable reality. Art cannot represent this suffering without subjecting it to esthetic expressions and, thus, to a mitigating catharsis, to its fruition. Art is inexorably infested by his guilt. However, this does not excuse art from the need to repeatedly evoke what may survive even in Auschwitz and which, one day, may no longer be possible. If even this memory were to be silenced, then the end of art would have truly arrived. Authentic art preserves this memory in spite of and against Auschwitz; this recollection represents the grounds from which art has always sprung: the need for imagination to allow for the appearance of the other (possible) in this reality.”¹⁸

So, art awakens sensibility. But art presupposes sensibility. However, sensibility is not only artistic. There are also, as we have seen, other forms of sensibility. One may say that there is social sensibility when the concern and interest of the *ego* for the *alter* go beyond the reified forms of social interaction. Social sensibility takes on the form of solidarity, which improves social life, as our actions and thoughts focus on dimensions that include the other, lost or possibly hidden in capitalist society – the excluded, the destitute, the elderly, the unemployed, the oppressed minority; sensibility must necessarily lift the obscuring veil of ignorance to attempt to reach the dimension of the other through a whirlwind of fetishized merchandise conjured up by ideologies of immediatist societies. In addition, there is also *natural* sensibility, allowing us to observe through the contemplation of nature and the objective world what instrumental reason has denied us, leading us to the recognition that it is necessary to respect the ancientness of the world for human self-knowledge to the possible; and, finally, there is *psycho-corporeal* sensitivity, relating to biological self-awareness and

¹⁷ LYOTARD, *Heidegger and the Jews*, 1999, p. 75.

¹⁸ MARCUSE, *The Aesthetic Dimension*, cit., p. 54.

of the value of life, the form of manifestation Foucault's idea of taking care of oneself, as a form of ethics,¹⁹ which also expresses a form of self-knowledge and self-perception of the intricate relationship of life in its different dimensions of body and spirit.²⁰ As a group, these sensibilities, once recovered, are emancipatory.

However, in opposing sensibility, rudeness reemerges unscathed. Those who regress from a world governed by art are able to observe the clear impotence affecting a person's capacity to transform reality. The transposition from reality to esthetic dimensions is subversive, sensed as a definite step up; on the other hand, the inverse passage from esthetic dimensions to reality almost always comes as an unwelcome step down. In a globalized world, this means that the acceleration of time, that the subversion of traditions, that the homogenization of products, that the logic of unbridled and unconscious consumption, that the standardization of customs continue to allow domination to trickle into history, perpetuating the vicious cycle of exhausting forces of transformation.

Facing the option of wavering and surrendering to world hostility, I choose the path of resistance through sensibility. Under the pretext of combating rudeness within the system, many become equally rude, or even more so than the rudest representatives of power. Resistance may mimic the ways of power and, thus, join the same level as a form of expression. Rudeness combats rudeness, and generates more rudeness. To fight rudeness, we must opt for the exercise of *sensibility*. It is more effective to combat rudeness with its opposite, with sensibility.

Power does not desire sensibility; therefore, we need to desire it.²¹ It is the most elaborate and subtle way to perceive the world. Sensibility is a part of an individual's life, and keeping the individual from being absorbed by the idea of social totality or by the objectivation of social interactions, is a task of great importance. Wherever the individual lies buried, under capitalism, or under socialism, his disappearance nurtures re-emergence of the principle of Auschwitz. Therefore, if the core of sensibility is the person, then the person must be reinstated as the focus of autonomy, of critical awareness and the exercise of conscious emancipation. Flaws in

¹⁹ FOUCAULT, *The Ethic of Care for the Self as a Practice of Freedom*, in *On the Subjects of Sexuality, Ethics, and Politics*, vol. V, 2004, p. 271.

²⁰ MARCUSE, *The Aesthetic Dimension*, cit., p. 46.

²¹ WARAT, *Unknown Territories: the surrealist search for places of sensorial abandonment and of the reconstruction of subjectivity*, v. I, 2004, p. 301.

orthodox Marxism itself must be undone, as they mimic traces of modern hostility. Along with this reconsideration, the comprehension of the esthetics according to Marcuse advances.²²

Then, why should we nurture sensibility in a world that has been completely stripped of it? The very purpose of promoting fantasy, self-knowledge, self-perception, the honing of senses, the desire for life, the desire for the world, leads us to adopt an erotic perspective in the Marcusean sense.²³ The reality principle is quick to reject any sense in this practice. Furthermore, repressive societies do not speak ‘of these things,’ or even mention ‘these things,’ casting them into limbo as what may be considered ‘socially unproductive,’ or ‘countercultural.’ Well, ‘these things’ were rendered uninteresting; ‘these abstract and irrelevant things,’ such as feelings, sensations, affection, pain, anguish, were relegated to the outskirts of civilization, since, even when their usefulness is not contrary to productivism,²⁴ they are, at least, relegated to ethical limbo and subject to the contempt of official languages.²⁵ Therefore, the perpetuating and multiplying germ of the principle of death lies not dead, but dormant, within the entrails of civilization, as pointed out by Freud in *Civilization and Its Discontents*, stealthily breaking the surface despite hoisted flags of peace ideologies, of justice and social order. The power of suggestion in artworks resides precisely in its capacity to sublimate, whether affecting the artist, or an observer, captured by his sense of taste. Thus, in short, one can state that beauty is an expression of the principle of life,²⁶ which must contrast with the principle of death, as a force that moderates its effects over human existence. To all effects, as an attempt to translate the sublime and to transgress the concrete order of things, simply put, it produces sublimation.

Nonetheless, in this sense, art helps to endow with soul the depleted urban spaces, void of nature and corroded by bourgeois greed and proletarian inequality; thus, it fosters the capacity to break away from the perspective that envelops somber cold routine events of a labor-based society. In shaping its own world, art repudiates dry, hard, palpable, concrete and blind reality. Producing art generates the

²² MARCUSE, *The Aesthetic Dimension*, cit., p. 15.

²³ BOFF, *Justice and Care: opposites or complements?*, in *Caring as Judicial Value* and PEREIRA, Tania da Silva; OLIVEIRA, Guilherme de, orgs., 2008, p. 02.

²⁴ MARCUSE, *The Aesthetic Dimension*, cit., p. 16.

²⁵ Ivi, p. 52.

²⁶ Ivi, p. 59.

feeling of violation; one violates the acceptance of the world as it is, and one violates the ban on dreams.

Thus, art frees modern man from his reified, captive predicament. Art promotes emancipation, the emancipation of sensibility, as states Marcuse: “Art is determined to denounce the world that alienates individuals from their existence and their functional role in society – it is engaged in the emancipation of sensibility, imagination and reason in all spheres of subjectivity and objectivity.”²⁷

3.3. Critical analysis, sensibility and education in human rights

Critical and social philosophy must cultivate a mindset to promote resistance against the insensibility of daily life and, in this respect, it must represent the force of resistance against the imperatives of social conditioning. This means that critical theory is not to be taken for mere vulgar materialism, as warns Marcuse.²⁸

The positioning, therefore, of a line of thought that refuses to bow, resisting the status quo, involves, necessarily, the awareness that the different channels of perception must be unobstructed, allowing for the formation of human character. Certainly, pondering sensibility is different than perceiving it or feeling it. Also, pondering sensibility is different than practicing it. However, what we must bear in mind is that philosophy itself implies a practice of sensibility, while thinking is off limits to the great majority. Thus, more than a privilege, philosophy must be viewed as an exercise of reflection that expresses nonconformity with the order of things.

So, it is not a question of abandoning philosophy to engage in art, giving in to the temptation of thinking dichotomically about philosophy and art as separate trenches, but to propose a wedding between philosophy and art, between art and psychoanalysis, between psychoanalysis and philosophy, between philosophy and law, and transport philosophy into the arts, to promote a trickle through to the means of artistic symbols that represent reality and fantasy.

If philosophy is capable of promoting anything, it should encourage the nurturing dimension of *sensibility*, enabling will, desire, symbolism and reason to

²⁷ Ivi, p. 19.

²⁸ Ivi, p. 15.

convergence and, once joined, turn sources of human expression into elements which, cohesively vow to contribute to the formation of the world and, in this sense, to preserve their importance as representative of emancipatory ideas.

Thus, wouldn't art be a bridge to the dimension of life principles, and lead us away from death principles, preparing, forming and disseminating new ideas and practices in the dimension of human rights? Wouldn't this be a powerful instrument for reclaiming what has been relinquished in human dimension? Wouldn't this be one of many possible paths of liberation of the *eros* that lies repressed in civilization? Wouldn't this aid in awakening the sensibility that is essential for the development of a democratic, pluralistic culture focused on human-social inter-comprehension?

So, sensibility seems join efforts to promote education in human rights, viewing in the study, practice, and understanding of art, means to reclaim the subjectivity that has been lost and buried under the debris of shattered beliefs in modernity.

Considering that education in human rights intends to emancipate through the practice of its premises, the channel used, pedagogically, cannot be dissociated from the means by which it institutes, vocalizes, mediates methods and educational concepts directed at issues of human formation. If education can help in the determination of character and in the construction of personality, paving the way to socialization, then art is a form of human self-comprehension of fundamental importance for human symbolic manifestation, and also in shaping the person through feelings; wouldn't this be a practice which, articulated towards other knowledge, methodologies and pedagogical contents, could take part in formative process in human rights, in response to the vocation of a national project in human rights education? And this, under the perspective that education in human rights should prepare for tolerance between those that are different and for solidarity between unequal, realizing the need for the construction of people who are prepared for citizenship and for social partnerships²⁹. Education *in* human rights and *for* human rights seeks to stimulate all forms by which the rescue of the person may be accomplished, and sensibility is not an irrelevant aspect in these dynamics.

²⁹ SILVEIRA, Nader, Dias, *Subsidies for the Elaboration of General Guidelines in Human Rights*, p. 07.

4. Human Rights Education and Sensibilization through the Arts: the example of literature

One of the great challenges of education in human rights is to generate sensibility. What is the importance of the recovery of sensibility in human and humanistic formation? What is the role of education in human rights in this sector? Would artistic sensibility be capable of combating, with its limited weapons and resources, the heavy artillery employed in the game of prevailing of economic structures? Or, in fact, would the role of art be a predominantly ideological task? Or could it be the expression of alienation, or even the reaction to alienation? This and other questions become emblematic in attempts to understand the role of art as it relates to sensibility. It is an exercise in viewing art as an element of fundamental importance not only in education, in the formation of a solidary spirit, in exercising freedom with responsibility, in fostering unbiased, non-violent social identities, in promoting a constructive social spirit and the active and critical participation in democratic life.

It is not only the cognitive apparatus and the access to the concept that define and good assimilation and perception of a reality. If human rights education endeavors, as it claims, to promote citizenship, empower with rights and educate within a historical context, it must do so through multiple languages, which affect the perceptions of learners. Education in human rights in schools requires a complex environment inviting students with different vocations, formations, perceptions and experiences to participate, including learners possessing different perceptions of reality, whether synesthetic, visual or auditory; clearly, the diversity of channels of learning/teaching must be skillfully explored within a formative school environment. Therefore, in positioning education within reality, scientific premises are of great use, no doubt; we should, however, include the esthetic experience, the physical proximity to the object being studied, a visit to an in-session courtroom, films, newspaper and literary work. The arts, therefore, have their place in reality, in their own way, with their own language, which is, by nature, different from the language of science.

One could, on occasion, entertain a classroom for endless hours with the notion of a ‘coup d’état,’ pointing out its peculiarities when compared to a ‘revolution.’ One could even present the theme ‘authoritarianism in politics’ and contextualize ‘totalitarianisms in the 20th century.’ The audience may remain unmoved

through it all, and even confidently prepare for exams and tests. However, the certainty that the students will, on a certain day, leave with a different perspective on the Brazilian dictatorship between 1964-1985 is noticeable in the look in their eyes, in response to a brief video presentation inside the classroom, exposing persecution, censorship, torture and repression against the student movement, deaths caused by violent questioning and irreparable acts against human lives provoked by the generalized political repression of this period. Regardless of exam results, it is certain that those who saw the video will not forget what life was like under a dictatorship. It is clear because the esthetic language contained in the images translates more vividly and offers a higher potential of sensitizing, touching, and stimulating the senses, as compared to the cold and often monotonous discourse presented by the teacher. Therefore, and at this point, we emphasize the importance that an education in human rights be capable of producing educational materials for this teaching logic.³⁰ However, to teach liberty, solidarity, equity, diversity, equality and respect, calls for, from a methodological point of view, a little more than a simple speech.³¹

Noteworthy is the power of the ‘critical image,’ in a society which has become totally dependent on the ‘ideological and market image.’ But one can also engage in this exercise of understanding, through the literary arts. Antonio Cândido, defines literature broadly in *Various Texts*, in his essay ‘*The Right to Literature*’: “I will refer to literature, in the most all-encompassing form possible, as all creations with a poetic touch, fictional or dramatic on all levels of society, in all types of cultures, from what we call folklore, legend, humor, to the more complex and difficult written productions of great civilizations.”³² Well, in its scope, the definition of literary arts allows us to approach a very wide range of cultural practices, and, therefore, to rescue significant practices which, for its location and regional aspects, have gradually become marginal and lost arts, generally smothered by the hegemony of globalized productions. Artistic forms, such as *cordel* literature, which originated in mediaeval Portuguese-Spanish tradition, to carry on in Brazil, most significantly in the states of Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte and Ceará, represent important channels that employ the

³⁰ National Human Rights Association (ANDHEP, andhep@gmail.com), produced 5 educational human rights: “*Human Rights*”, Video 01; “*Discrimination, Minorities and Racism*”, Video 2; “*Education and the Human Rights Culture*”, Video 3; “*Human Rights and Indigenous Peoples*”, Video 4; “*Human Rights, Cities and Development*”, Video 5.

³¹ National Education Plan in Human Rights, Introduction, p. 23.

³² CÂNDIDO, *The Right to Literature*, in *Various Texts*, 2004, p. 174.

language experienced in specific social networks. Wouldn't this recovery contain a significant potential of enrootment for self awareness practices, and would it not speak the language capable of translating concepts of human rights?

After these considerations, it is clear that the arts should be at the service of pedagogical practices, strengthening the expansion of a human rights culture, as favorable portals to the expression of every-man's humanity, in terms of himself. Simply put, by providing the language, by enabling the cult, by raising awareness, by illustrating feelings and experiences which are common to all, by naming the pain, by christening reality, and by multiplying of the vocabulary of the reader, literature plays an essential role in the process of humanization. One cannot disregard the transforming potential of 'providing a language' in fostering awareness and socializing the access to rights, and, therefore, liberating the oppressed from their condition of spiritual solitude and ignorance. So, Antonio Cândido considers literature "...An indispensable humanizing factor, and, therefore, it validates man in his humanity, acting to a considerable degree within the subconscious and the unconscious mind."³³ Arts in general, though, literary arts in particular, carry this humanizing potential, "...a process which confirms in man the traces that we deem essential, such as, the exercise of reflection, the acquisition of knowledge, the benevolent disposition towards others, the fine-tuning of emotions, the ability to deal with problems in life, the sense of beauty, the perception of the complexity of world and creatures, the culture of humor. Literature develops in us a measure of humanity by promoting comprehension and openness towards nature, society and others."³⁴

As creatures of words, we depend on them, as birds depend on the air to fly. Consequently, mutilating the wings of a bird suppresses its potential to enjoy the freedom contained in the relationship it has with the air. Also, for creatures of words, "to deny the fruition of literature is to stunt humanity,"³⁵ and, therefore, to take away part of our freedom. If the fight for human rights is a fight for human liberty, it is clear that "the fight for human rights encompasses the fight for a situation in which all may enjoy access to the different levels of culture... A just society presumes the respect for human rights and the fruition of the art of literature in all its forms and on all levels as

³³ Ivi, p. 175.

³⁴ Ivi, p. 180.

³⁵ Ivi, p. 186.

an inalienable right.”³⁶ Whether taken as a method to transmit content, whether taken as an end in itself, as a practice of humanization, the example of literary arts is of evident relevance for the discussion of the language of arts applied to the world of education along with educational practices focused on human rights.³⁷

It is evident that, considering the uncertainties contained in education itself, and the daunting challenge faced by human rights educators in dealing with the complexities of the formative process, there can be no guaranteed results. Art does not take one directly to the orbit of humanization, in a cause-effect logical sequence. It opens perspectives that allow each learner to reach a better comprehension of his interior world, the human condition, the alterity of others, as per Lévinas. Therefore, cultured education does not represent a social insurance policy keeping barbarity from returning to social life. As Jaime Guinzburg cautions, “if there is no incompatibility between appreciating Beethoven and exercising violence, as indicated by the protagonists of *The Elephant* and *Clockwork Orange*, is it possible to suppose that there is no incompatibility, in a more ample in generic way, between a cultural formation and the disposition towards destruction.”³⁸ The task of the educator in human rights is that of sensitizing and provoking, making use of images and artistic resources, to prompt debates about social issues, historical problems, feelings, values, behavior, etc. However, the educator alone is not able to prevent barbaric events. This task is one of social co-responsibility involving numerous agents; in respect to his field of action, certainly, the human rights educator may be the promoter of many small revolutions which occur in a muted fashion, in the intimacy of every learner, transforming environments, families and regions. Therefore, one may not discredit the potential of the arts, under the pretext of exercising critical thought. True critical thought is genuinely sensible to the dimension of alterity, engaged, as it is, with the dimension of intersubjectivity and the willingness to consider socialization processes conducive to moral development. According to Eduardo Brito: “I don’t know if literature improves those men who have read many and good books. After all what books did Adolf Hitler, Joseph Stalin Slobodan Milosevic read? And which did George W. Bush read? I know that in the circles in which I live, literature does make a difference in the way of

³⁶ Ivi, p. 191.

³⁷ FARALLI, *The contemporary philosophy of law: subjects and devices*, 2006, p. 80.

³⁸ GUINZBURG, Literature in Human Rights, in Bittar (org.), *Education and Methodology for Human Rights*, 2008, p. 351.

interpreting the world; I know that the world that surrounds literature is a means of venturing beyond the reach of my physical limitations.”³⁹

Thus, the dimension of sensibility appears to join in a great pool of efforts to promote education in human rights, with the indispensable help of the arts, both in study and practice, in the quest to recover lost subjectivity, buried among modernity’s pile of rubble.

Conclusions

In this chapter, the question of sensibility was investigated along with its formative importance for human beings. The recovery of art is seen as a practice of emancipation, in that it represents a form of cultural and societal transformation. The question of human rights is permeated by these issues and, therefore, becomes the fulcrum of these reflections.

Esthetic sensitivity has been present in the identity of humans since time immemorial. The first cave paintings are evidence of language, pointing to human capacity to depict and create as a distinguishing factor. Therefore, this is not a negligible characteristic in defining what is human. In its task to regulate human interaction and to intervene in human and societal endeavors, concepts of justice may not be indifferent to the significance of esthetics and the relationship that can be nurtured, especially when considering the issue of how law may join efforts with the arts in an effort to humanize social interactions.

In this reflection, what is proposed is not, actually, an attitude of abandonment of philosophy in order to engage in artistic activities, giving in to the temptation of thinking dichotomically, *either* philosophy *or* art, as separate trenches, but rather to propose the marriage between philosophy and art, art and psychoanalysis, psychoanalysis and philosophy, philosophy and justice, projecting philosophy into the arts employing artistic symbolism to represent reality and fantasy. Moreover, the consideration concerning the sense and the importance of art in the formative process of

³⁹ BRITO, Reflections on Literature and Human Rights, in Bittar (org.), *Education and Methodology for Human Right*, 2008, p. 381.

human beings may not be foreign to any agent of socially relevant roles, especially in regulating social life, which all agents of justice engage in, in their particular manner.

If nothing else, philosophy should aspire to nurture dimensions of sensibility, promoting the convergence between will (as defined by Schopenhauer), desire, symbolism and reason since, together, these sources of human expression join forces to play a part in effecting changes in the world and, in this sense, realizing their importance as emancipatory ideals. When philosophy encourages art to express and experience freedom, it also allows freedom to approach justice and, thus, aids justice in effectively performing its social mission.

References

- ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*. Translated by Artur Morão. Lisboa: Editions 70, 2001.
- _____. *The Aesthetical Theory*. Translated by Artur Morão. Lisboa: Editions 70, 2006.
- _____. HORKHEIMER, Max. *The Dialectics of Enlightenment*. Translated by Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALTHUSSER, Louis. *Freud and Lacan. Marx and Freud*. Translated by Walter José Evangelista. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000.
- BITTAR, Eduardo C. B. *Education and Methodology for Human Rights: democratic culture, autonomy and the teaching of law*, in *Education in Human Rights: theoretical and methodological fundamentals*, (SILVEIRA, Rosa Maria Godoy Silveira; DIAS, Adelaide Alves; FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra; FEITOSA, Maria Luiza Pereira de Alencar Mayer; ZENAIDE, Maria de Nazaré Tavares), João Pessoa, Editora da UFPB, ps. 313-334, 2007.
- BOFF, Leonardo. *Justice and Caring: opposites or complements?*, in *The Care for Judicial Value* (PEREIRA, Tania da Silva; OLIVEIRA, Guilherme de, orgs.), Rio de Janeiro, Forense Universitária, ps. 01-12, 2008.
- BRUYERON, Roger. *La sensibilité*. Paris: Armand Colin, 2004.
- DORIA, Francisco Antonio. *Marcuse*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- FARALLI, Carla. *The contemporary philosophy of law: subjects and devices*. Translated by Candice Premaor Gullo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- LYOTARD, Jean-François. *Heidegger and the Jews*. Translated by Jorge Seixas e Souza. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- MARCUSE, Herbert. *Eros and Civilization: a philosophical inquiry into Freud*. Translated by Álvaro Cabral. 8. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- MARCUSE, Herbert. *The Aesthetic Dimension*. Translated by Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 2007.
- MATOS, Olgária C. F. *The Frankfurt School: lights and shadows of enlightenment*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2005.

- NATIONAL EDUCATION PLAN FOR HUMAN RIGHTS. Office of the High Commissioner for Human Rights; Ministry of Education; Ministry of Justice; UNESCO. Brasilia: National Education Committee for Human Rights, 2007.
- FOUCAULT, *The Ethic of Care for the Self as a Practice of Freedom*, in *On the Subjects of Sexuality, Ethics, and Politics*, vol. V, 2004, p. 271.
- FOUCAULT, Michel. *The Ethics of Care for the Self as a Practice of Freedom*, in *On the Subjects of Sexuality, Ethics and Politics* (V). Translated by Elisa Monteiro; Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- FREUD, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*, in *Complete Works*, v. XVIII, ps. 17-75, Rio de Janeiro, Imago, 1999.
- _____. *Civilization and its Discontents*. Translated by José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- FROMM, Eric. *The Art of Loving*. Translated by Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *The Revolution of Hope*. Daniel Jiménez Catillejo. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- GIOVANNETTI, Marcio de Freitas, *The Subject and the Law*, in GROENINGA, Giselle; PEREIRA, Rodrigo da Cunha (coords.), *Family Law and Psychoanalysis: towards a new epistemology*, Rio de Janeiro, Imago, ps. 43-53, 2003.
- GROENINGA, Giselle; PEREIRA, Rodrigo da Cunha. *Family Law and Psychoanalysis: towards a new epistemology*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- HABERMAS, Jürgen. *The Inclusion of the Other: political theory studies*. Translated by George Spencer; Paulo Astor Soethe. São Paulo: Loyola, 2002.
- PRADO, Lúcia Reis de Almeida. *The Judge and the Emotions: aspect of judicial decisions*. 2. ed. Campinas: Millenium, 2003.
- SILVEIRA, Rosa Maria Godoy; NADER, Alexandre Antonio Gili; DIAS, Adelaide Alves. *Subsidies for the Elaboration of General Guidelines in Human Rights*, João Pessoa; Editora Universitária, 2007.

WARAT, Luis Alberto. Territórios desconhecidos: the surrealist search for places of sensorial abandonment and of the reconstruction of subjectivity. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2004. v. 1.



FORME DEL PROCESSO E FIGURE DELLA VERITÀ.

INTERPRETAZIONE RETORICA DEL DIPINTO *LA CALUNNIA* DI SANDRO BOTTICELLI

Paolo Moro

paolo.moro@unipd.it

Abstract

[Forms of trial and shapes of truth. Rhetorical interpretation of painting The Calumny by Sandro Botticelli] In this paper, the author proposes a rhetorical reading of painting *Calumny* of Sandro Botticelli, tempera on panel executed between 1494 and 1497 and preserved in the Uffizi Gallery in Florence.

Recovering classical interpretation of trial in Renaissance culture, Botticelli determines by antithesis the legal value of justice, describing shape of unfair trial and oblivion of truth in judgment.

Botticelli uses an *ekphrastic* technique, typical of Greek culture, and reworks mythology with modern language.

The explanation proceeds according to three methodological levels of investigation about the work analyzed. (1) Analysis of the origin of painting in literary genre of rhetorical *ékphrasis* in Greek culture and in Renaissance age. (2) Description of iconographic unfair trial, represented by painting, through exegesis of meaning of rhetorical forms, historical context and allegorical figures. (3) Iconological interpretation of painting (in the sense of Erwin Panofsky) such as paradigm of classical in modern age, through definition of eight dialectical oppositions in the representation.

Key Words :

Ékphrasis – Iconology – Rhetoric – Trial - Truth

Published in 2014 (Vol. 7)

ISLL owns nonexclusive copyrights in the aforementioned paper and its use on the ISLL website.

www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS

© ISLL - ITALIAN SOCIETY FOR LAW AND LITERATURE

ISSN 2035 - 553X

FORME DEL PROCESSO E FIGURE DELLA VERITÀ. INTERPRETAZIONE RETORICA DEL DIPINTO *LA CALUNNIA* DI SANDRO BOTTICELLI

Paolo Moro

1. L'altro Botticelli. Un processo ingiusto

Grande rilievo nella storia della pittura è universalmente attribuito all'opera di Alessandro Filipepi (Firenze, 1445-1510), detto Sandro Botticelli dal nomignolo inizialmente attribuito al fratello Giovanni, che faceva il sensale del Monte e che in un documento del 1458 era chiamato "Botticello", e poi esteso a tutti i membri maschi della famiglia [Vasari 1568].



Di sicuro interesse anche per il giurista odierno è *La Calunnia* (qui sopra), una tempera su tavola eseguita dal pittore fiorentino nel tormentato periodo della maturità, forse tra il 1494 e il 1497, e conservata attualmente a Firenze, nella Galleria degli Uffizi. Essa riproduce il perduto dipinto allegorico del pittore greco Apelle di Kos (IV secolo a.C.), descritto, nell'epoca della Seconda Sofistica (II secolo d.C.), nel trattatello *Come difendersi dalla calunnia* di Luciano di Samosata [Luciano 1990] e, in età rinascimentale, anche nel *De pictura* di Leon Battista Alberti [Alberti 1435].

Dalle fonti si desume che Apelle avrebbe eseguito il quadro dopo che Antifili, suo rivale, lo aveva ingiustamente accusato di tradimento presso il suo mecenate, il re d'Egitto Tolomeo IV Filopatore, probabilmente al fine di rappresentare ad ogni giudice regale l'obbligo di tener conto della verità e di smentire l'ingiusta delazione.

Il pittore che dipinge *La Calunnia* nella Firenze di fine Quattrocento è un altro Botticelli. La scomparsa di Lorenzo il Magnifico nel 1492, anno che segna l'inizio dell'età moderna insieme alla scoperta dell'America, inaugura un clima di sfiducia nei confronti della Signoria, che culmina con la cacciata di Piero de' Medici, l'incombere delle armate francesi di Carlo VIII e le veementi prediche di Girolamo Savonarola, curato del monastero di San Marco, contro lo sfarzo e la corruzione dilagante negli ambienti nobiliari ed ecclesiastici.

Dal dipinto affiora certamente l'inquietudine del pittore, che forse aveva aderito alle idee di Savonarola e che probabilmente bruciò alcune sue pregresse opere nei "roghi delle vanità" di quegli anni, sebbene non si conoscano le ragioni per cui Botticelli scelse il tema.

Le ipotesi storiche sono molteplici: come Apelle, forse Botticelli intendeva rivendicare la propria innocenza di fronte a una falsa accusa [Lightbown 1989] oppure difendere il banchiere Antonio Segni, calunniato ingiustamente ed al quale il pittore aveva donato il dipinto [Vasari 1568] o ancora riferirsi al Savonarola, considerato iniquamente perseguitato dal potere politico ed ecclesiastico.

Come documenta *La Calunnia*, che costituisce uno spartiacque tra due maniere stilistiche, Botticelli fu colpito dai richiami savonaroliani ad una religiosità autentica e giunse a modificare negli ultimi anni del quindicesimo secolo il proprio linguaggio espressivo, rifiutando le regole della prospettiva rinascimentale [Bertelli *et al.* 1990: 297] e abbandonando i temi profani e le decorazioni preziose, sostituiti dalla creazione di figure inquiete, con linee spezzate e colori lividi [Argan 1957; Paolucci 2004].

La perfezione formale del dipinto si accompagna alla drammaticità della scena processuale, la cui ambientazione fastosa è rappresentata con toni violenti e patetici da personaggi allegorici tesi e irrequieti che ormai oltrepassano l'espressione malinconica dei volti della Primavera o di Venere dipinti dal giovane Botticelli.

2. Origine retorica. Raccontare le immagini

La Calunnia è un esempio plastico di tecnica ecfraistica.

Con il termine greco *èkphrasis* ("descrizione") si allude alla descrizione verbale di un'immagine artistica e consiste nel riprodurre con le parole un'esperienza visiva e, quindi, un'opera d'arte. Pertanto, con il sintagma "tecnica ecfraistica" ci si riferisce al procedimento sviluppato originariamente dalla retorica classica per cui lo scrittore si cimenta nella descrizione di un'opera fino a renderla quasi "visibile a parole".

Brani ecfraistici si trovano già in Omero (la descrizione dello scudo di Achille in *Iliade* XVIII, vv.477 ss.) e nella poesia greca di età classica (la descrizione degli scudi dei sette attaccanti in Eschilo, *Sette contro Tebe* 387 ss.; la descrizione delle sculture di Delfi in Euripide, *Ione* 190 ss.), ma l'*èkphrasis* diventa un vero e proprio genere retorico nella cultura della Seconda Sofistica, in particolare con Luciano di Samòsata (II sec. d.C.).

Nel trattatello *Come difendersi dalla calunnia*, certamente noto a Botticelli, Luciano procede ad una descrizione testuale del perduto dipinto di Apelle con una peculiare forza evocativa, che risiede nell'attenzione dettagliata con cui l'autore, dando prova di grande abilità retorica in un esercizio di stile proprio della cultura dell'epoca, restituisce per iscritto il quadro del pittore greco [Luciano 1990].

Il testo procede alla descrizione della pittura di Apelle cominciando dalla figura di destra e continuando a rappresentare, uno di seguito all'altro, tutte le personificazioni che si susseguono nel corteo in una scena tripartita: un primo gruppo è composto dai partecipanti al giudizio, diretto da re Mida, seduto con le orecchie d'asino e affiancato dalle allegorie dell'Ignoranza e del Sospetto; un secondo gruppo è formato dalla Calunnia, dal Calunniato, dall'Invidia, dall'Insidia e dalla Frode; un terzo gruppo chiude il corteo ed è costituito dalle figure del Pentimento e della Verità.

La precisione icastica di Luciano agevola il compito dell'artista che, attingendo la trama del disegno dalla lettura del testo, assume il compito di riconvertire in linguaggio visivo gli indizi presenti nella fonte letteraria, favorendo la conformità della rappresentazione all'*ekphrasis* testuale: la lezione scritta fissa l'andamento diacronico della composizione e ne permette l'interpretazione retorica.

Dalla fine del Quattrocento, quando i testi antichi ritornano maggiormente disponibili, gli artisti rinascimentali si cimentano in una sorta di adattamento dell'*ekphrasis* alla pittura: la riconversione ecfraistica, per estensione, si realizza anche quando l'artista riproduce fedelmente una descrizione tratta da un'opera antica, come fa Botticelli con *La Calunnia* di Apelle, ricostruendone i dettagli e l'ordine compositivo sulla base della descrizione del testo.

Leon Battista Alberti assume un ruolo particolarmente importante nell'adozione da parte degli artisti rinascimentali del testo della *Calunnia* di Apelle come modello da tenere in considerazione al momento di inventare una composizione. All'interno del terzo libro del trattato *Della Pittura*, pubblicato per la prima volta in latino nel 1435 (*De Pictura*) e poi in italiano nel 1436, Alberti consiglia agli artisti che si apprestano a ideare un'opera di fare riferimento alle *istorie* antiche di poeti e scrittori, tra le quali egli include la *Calunnia* di Apelle.

L'umanista esorta gli artisti a "farassi per loro dilettersi de' poeti e degli oratori" dal momento che "questi hanno molti ornamenti comuni con il pittore": l'invito rimanda al famoso parallelo tra la pittura e la poesia, che in epoca classica Orazio aveva icasticamente definito *ut pictura poesis*, ma anche alla teoria della *imitatio* (*mimesis*), in base alla quale l'apprendimento del modello letterario o artistico classico avrebbe dovuto realizzarsi con la ripetizione mnemonica o la riproduzione dell'opera al fine di conseguire l'eccellenza tecnica.

Secondo Alberti, che così contribuisce a costruire l'estetica rinascimentale, poeti e oratori potevano essere di grande utilità agli artisti: "molto gioveranno a bello componere l'istoria, di cui ogni laude consiste in la invenzione", al fine di creare una composizione "amena et ornata", in grado di conquistare un pubblico diversificato, "doctus et indoctus", grazie alla "copia" e alla "varietas" di espressioni in grado di provocare "animi motus" [Alberti 1436].

Il richiamo del mondo antico diventa così il modello di lavoro tipico dell'artista rinascimentale che, come Botticelli, imita le forme della classicità per reinventare un

archetipo che provoca nuove interpretazioni, piuttosto che copiare un prototipo che impone asettiche ripetizioni. *La Calunnia* appare così come la ricostruzione di un perduto capolavoro antico che il pittore fiorentino esegue per varie ragioni, ma anche e soprattutto per dimostrare l'eccellenza e la modernità del modello classico (Chastel 1959).

3. Descrizione iconografica. Il processo ingiusto

Una prima analisi iconografica dell'opera può essere svolta tenendo conto delle fonti letterarie, tra le quali il trattatello di Luciano di Samosata. Tenendo conto della descrizione di Luciano, che descrive la scena di Apelle partendo da destra verso sinistra, l'opera di Botticelli può essere suddivisa in tre distinte sezioni.

Nella prima parte del quadro, a destra, re Mida è seduto sul trono di giudice e sta meditando sulla decisione, mentre due fanciulle che impersonano il Sospetto e l'Ignoranza gli sussurrano false parole nelle orecchie d'asino.

Re Mida ha gli occhi abbassati e trascura la scena che ha di fronte, affidandosi alle sue cattive consigliere. Il giudice ignorante e prevenuto tende il braccio ad un uomo che, con lo sguardo tagliente e il gesto aggressivo, coperto da un cappuccio e da un abito logoro, personifica il Livore o l'Insidia ed appare come l'accusatore. L'inquisitore si trova coinvolto in un gruppo agitato che occupa la parte centrale del dipinto e stringe il polso di una figura femminile che rappresenta la Calunnia, la quale a sua volta trascina per i capelli il Calunniato, mentre due fanciulle, che sono allegorie dell'Invidia e della Frode, le acconciano i capelli con rose e un nastro bianco, immagini della purezza e dell'innocenza.

La Calunnia è raffigurata come una donna di straordinaria bellezza, con una veste bianca ed un mantello celeste, e regge una fiaccola ardente (simbolo di ciò che fa luce sulle colpe dell'imputato) con la mano sinistra, mentre con la destra trascina verso il giudice il sospettato, nudo a terra con le mani giunte, quasi ad implorare di cessare il trattamento disumano e degradante.

Nella terza parte del quadro, a sinistra, una donna anziana con il cappuccio nero distoglie lo sguardo dalla scena del processo iniquo e, simboleggiando il Pentimento, si volta ad osservare la Verità che, nuda e immobile, ha lo sguardo verso l'alto. La presenza della Verità chiude la descrizione dei personaggi principali del giudizio e appare al contempo trascurata ma necessaria.

Alla base del dipinto si legge un'iscrizione (*clavdite qvi regitis popvlos his vocibvs aures sic manibus lapsvs nostris pinxit apelles*) che riassume il contenuto simbolico del dipinto, invitando i reggitori dei popoli a diffidare dalla calunnia. Sullo sfondo della scena si erge un elegante loggiato composto da due pilastri che sormontano tre arcate; all'interno delle colonne due nicchie contengono figure bibliche e mitologiche, mentre i bassorilievi delle basi sono ispirati al mondo classico.

A questa tripartita descrizione geometrica, che dipende dalla linearità iconografica impressa dal testo luciano e sicuramente accolta dalla concezione spaziale dell'estetica rinascimentale, alla quale Botticelli si mantiene fedele, è opportuno aggiungerne un'altra, che considera non soltanto la tecnica stilistica del pittore, ma anche il contesto culturale nel quale egli opera.

Invero, il quadro può essere diviso in tre parti tematiche, costituenti altrettante letture sovrapposte dell'opera: la scena concitata del processo iniquo, i cui partecipanti sono il giudice e le altre due parti disputanti (l'accusatore, che personifica il Livore, e l'accusato, nudo come la verità; la presenza ingombrante delle diverse figure allegoriche che accompagnano i personaggi della disputa giudiziaria, tutte di genere femminile (il Sospetto e l'Ignoranza, l'Invidia e la Frode, la Calunnia e il Pentimento, la Verità); lo spazio instabile nel quale si muovono con evidente ed intensa agitazione tutti i protagonisti del quadro, inserito nel tempo stabile di un'azione unitaria, impressa nel dipinto quasi in un unico fotogramma.

Anzitutto, la scena principale rappresenta un processo ingiusto. L'accusato non può difendersi ed è trascinato dalla Calunnia di fronte ad un giudice che guarda ed ascolta soltanto l'accusatore, personificazione del Livore e sostenitore di una falsa imputazione.

Poi, le allegorie rappresentano la cornice retorica della rappresentazione del processo iniquo, alludendo alle cause psicologiche (Sospetto, Ignoranza, Invidia, Frode, Livore, Calunnia) di ogni giudizio ingiusto ed alle ragioni per rimediarvi (Pentimento e Verità).

Infine, differenziandosi dalla descrizione luciana del quadro di Apelle, Botticelli disegna lo spazio scenografico del dipinto evidenziando la contrastante relazione dialettica tra l'agitazione dei personaggi che si muovono senza soluzione di continuità e la serenità del paesaggio e dell'ambiente circostante.

Infatti, il pittore fiorentino non rappresenta solo la scena allegorica descritta da Luciano, ma sceglie di collocarla in un'ambiente architettonico significativo, costituito da una loggia decorata minuziosamente con rilievi, dipinti e statue che documentano il confronto che l'artista rinascimentale propone tra la civiltà classica e la cultura cristiana.

È fuor di dubbio che anche nel fondale il dipinto contenga un programma iconografico che non appare meramente decorativo, ma ricco di rimandi e di citazioni a varie fonti letterarie alle quali l'intera cultura rinascimentale attingeva.

Mentre la scena principale richiama i trattati di Luciano di Samosata e di Leon Battista Alberti, il fondale si presenta come autentico ipertesto letterario, che Botticelli compone attentamente con rimandi anche impliciti ad opere note e diffuse, come il *Decameron* di Boccaccio, che è raffigurato direttamente dal pittore in una delle nicchie [Viero 2005], per celebrare la supremazia dell'arte e della poesia propugnata dal Neoplatonismo fiorentino proprio in quegli anni.

L'importanza delle rappresentazioni del fondale ha fatto desumere che il dipinto botticelliano possa essere considerato il messaggio culturale del circolo neoplatonico degli intellettuali fiorentini che, ispirati dalle tesi di Marsilio Ficino e organizzati da Angelo Poliziano, si rivolgono a Piero de' Medici, erede legittimo della Signoria, e propugnano il rinnovamento della cultura e dei costumi rifiutando però il fondamentalismo savonaroliano [Meltzoff 1987].

In questa suggestiva interpretazione, tentando la mediazione tra il modello classico e il canone medievale, con la sua opera Botticelli simbolicamente vorrebbe affermare che la cultura rinascimentale non deve essere ingiustamente calunniata e

non deve essere condannata, giacché anche la bellezza dell'arte e della letteratura consente il rinnovamento politico e sociale.

4. Interpretazione iconologica. La forma del classico

Per il Botticelli della maturità artistica, nella Firenze di fine Quattrocento, *La Calunnia* è stata ritenuta un esercizio di abilità stilistica oppure un segno di ammirazione per il grande Apelle di Kos o anche la narrazione di un episodio biografico, come si può evincere dall'analisi iconografica e stilistica del dipinto compiuta dagli studiosi.

Epperò, *La Calunnia* è indubbiamente un'opera che può essere più efficacemente interpretata nella prospettiva dell'iconologia.

Con tale termine, usato da Cesare Ripa nel suo codice di immagini allegoriche del 1593 e da Aby Warburg in una conferenza romana del 1912 sugli affreschi astrologici del Palazzo Schifanoia di Ferrara, si intende richiamare il metodo introdotto da Erwin Panofsky nell'analisi delle opere d'arte.

Secondo Panofsky, la storia dell'arte non è soltanto storia dello stile o della tecnica, ma è soprattutto storia delle immagini e dei simboli trasmessi dall'opera, che è anche la manifestazione di un contesto e di una tradizione culturale [Panofsky 1939].

In particolare, l'esegesi iconologica mira a rintracciare l'impronta (engramma) che un'immagine simbolica lascia nella memoria culturale e che riemerge in modo anche discontinuo in un'opera d'arte. Aby Warburg definisce l'engramma come una forma dotata di *pathos* espressivo (*Pathosformel*) [Warburg 2000], che si manifesta con peculiare rilevanza nelle figure tratte da modelli classici da parte degli artisti del Rinascimento, come appunto Botticelli.

In questa visuale iconologica, dunque, *La Calunnia* di Botticelli appare un'opera che, aprendosi a molteplici interpretazioni in un comune orizzonte di significato, si staglia come rappresentazione della forma del classico.

Dall'opera botticelliana, che costituisce sotto questo profilo un esempio paradigmatico di recupero e reinvenzione dell'antico nel moderno, affiorano la forma originaria (Warburg direbbe appunto *Pathosformel*) e il significato polivoco della classicità.

Il termine "classico", che individua un concetto fondamentale per comprendere la poetica di Botticelli, allude al pensiero di ciò che permane e che, essendo durevole, si eccettua perché dotato di preminenza e autorevolezza.

Aggettivo tradizionalmente assegnato alla filosofia formatasi e sviluppatasi nella Grecia antica, con particolare riferimento alla speculazione di Platone e di Aristotele, l'utilizzazione diffusa del termine nel significato di valore permanente del pensiero si ritrova nell'estetica del Rinascimento in almeno due diverse accezioni che, nella loro evoluzione storica, persistono ancora nella nostra cultura: da un lato, l'espressione "classico" custodisce il valore originario e definisce ciò che viene considerato eccellente, migliore e, dunque, esemplare perché destinato a durare nel tempo; in un secondo aspetto, si reputa "classico" ciò che è conforme ai precetti della tradizione greca e latina e, in genere, ai canoni tramandati dalle civiltà del passato alla storia presente.

Anzitutto, nella sua espressione originaria, l'idea di classicità assume quel significato di eccellenza che si desume precisamente dall'uso del vocabolo latino *classicus* il quale indica ciò che si distingue meritando di essere perennemente rammentato. È noto che, nelle *Notti Attiche*, anche per riferirsi alle opere degli scrittori di prim'ordine che permangono nella cultura d'ogni tempo, Aulo Gellio ricorda che, nella latinità, classici venivan detti non tutti i cittadini, ma soltanto quelli che appartenevano alla prima classe [Aulo Gellio 1997: V, 13].

In questo senso, *La Calunnia* contiene numerosi riferimenti all'antichità classica, che spaziano dalle varie figure allegoriche alle rappresentazioni di divinità elleniche e romane che, in epoca rinascimentale, costituiscono punti di riferimento costanti per gli artisti dell'epoca. La stessa architettura che circonda la scena, ripartita tra arcate e colonne secondo uno schema proporzionale, è chiaramente riferibile a modelli che provengono dalla classicità.

Per altro verso, il concetto di "classico" viene utilizzato nello sviluppo storico della cultura moderna senza un riferimento automatico all'antichità greco-romana, con la conseguenza che già nel sedicesimo secolo (per esempio, con il Manierismo nella concezione dell'arte) "classico" non designa più ciò che è eccellente o esemplare, ma semplicemente ciò che è antico o, quantomeno, che è conforme alle regole degli antichi. Da questa evoluzione semantica, già nel secondo Settecento si giunge a esprimere con il termine "classicismo" (in arte e in letteratura) esclusivamente ciò che appare fedele ai precetti della tradizione antica, in opposizione a "romanticismo", secondo una contrapposizione che non sembra appartenere al sapere filosofico: forse non a caso, essa viene ignorata da Leopardi il quale, nello *Zibaldone*, usa il termine "classico" nel senso di "buono" oppure "migliore" [Serra 1999: 57 ss.].

Il modello culturale che testimonia nel dipinto di Botticelli la presenza di un autentico engramma della classicità è certamente il mito. L'uso del racconto di re Mida e l'ampia presenza delle figure allegoriche costituisce l'evidente timbro che Botticelli imprime nel dipinto, dal quale si evince l'esigenza, sicuramente propria della cultura neoplatonica fiorentina dell'età medicea, di recuperare il mito come paradigma inventato dai Greci e tramandato alla modernità come inesauribile messaggio culturale.

Nella pittura rinascimentale, i soggetti mitologici sostituiscono frequentemente le tele e le pale d'altare a soggetto religioso e sono eseguite dai più celebri artisti dell'epoca, tra i quali Botticelli. La ripresa di fonti letterarie e iconografiche della classicità si accompagna agli insegnamenti neoplatonici di Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, che sono i custodi dei misteri pagani del Rinascimento e che testimoniano la persistenza e le implicazioni del mito greco nelle arti figurative dell'epoca [Wind 1958].

Infine, il contenuto semantico dell'espressione "classicità" si estende a sintetizzare le descritte accezioni, che riguardano la tradizione culturale e la prospettiva storica, in una visione teoretica del perenne e dell'eterno, che attraversa la storia delle idee e che ancor oggi appare nella propria indubitabile attualità. La speculazione classica, alla quale la filosofia neoplatonica del Rinascimento intende rifarsi, riconosce la presenza del principio di tutte le cose nella capacità dialettica del *lógos*, che svela la propria essenza collegante nell'esaminare i pensieri tra loro opposti e affioranti

nell'intelligenza per togliere quelli che non sono destinati a durare e, contestualmente, nel raccogliere (come attesta la radice *legh-* del verbo greco *dialéghesthai*) quelli che non si disperdono nel tempo, con il fine di custodirli in una tensione unitaria come un bene originariamente immortale.

Infatti, Platone denomina "dialettica" la procedura dialogica qualificata dall'aspirazione, tipica del filosofo classico, a ricercare l'intero (*hòlon*), affermando che "chi sa vedere l'insieme è dialettico, chi no, no" [*Repubblica*, VII, 1537 c]. È questa peculiare mediazione dell'uno nel molteplice, che nel linguaggio platonico prende il nome di *synopsis* o *synagoghé*, ad essere considerata nucleo essenziale del ragionamento dialettico anche dal neoplatonico Marsilio Ficino [Allen 1998], il cui pensiero costituisce la fonte filosofica dei più rilevanti ingegni artistici di Firenze, primo fra i quali Sandro Botticelli.

Questa forma dialettica appare anche nell'impianto figurativo de *La Calunnia*, ove si articola il tentativo, derivante dall'influsso indubbio della filosofia neoplatonica dell'epoca su Botticelli, di conciliare in una forma unificante una complessa tensione dialettica di opposti, risolta attraverso una rete di immagini contrastanti che mostrano in forma allegorica il senso ambiguo di una crisi concettuale e spirituale.

Nella rappresentazione simbolica costruita magistralmente dal pittore fiorentino, che non dipinge il quadro di Apelle per mero esercizio stilistico, affiora il tentativo espressivo di una mediazione dialettica di almeno otto rappresentazioni contrastanti che è possibile individuare nel complesso movimento tripartito della scena. In questo gioco di opposizioni dialettiche, che debbono essere sottoposte a lettura complessiva e non possono essere trascurate, si può cogliere forse l'aspetto essenziale dell'altro Botticelli, che con *La Calunnia* comunica un messaggio inquieto e nello stesso tempo meditativo, con uno stile tormentato e insieme lineare.

- 1) Il ritmo della scena è fondato dal contrasto tra la concitazione dei primi due gruppi di personaggi e l'isolato distacco della Verità, che insieme al Pentimento compone il terzo gruppo che chiude il corteo.
- 2) Si nota una differenza di genere, che distingue la scena reale da quella simbolica, tra i protagonisti del processo e le figure allegoriche. I personaggi che partecipano concretamente all'azione processuale sono uomini (il giudice re Mida, l'accusatore Livore e l'imputato calunniato), mentre le figure astratte che li accompagnano e che non partecipano concretamente alla disputa processuale sono donne.
- 3) Le braccia della Verità e del calunniato sono rivolte verso l'alto, mentre quelle del Livore e di re Mida sono rivolte l'una verso l'altra. Questa geometria lineare rende evidentemente confrontabili il legame tra accusatore e giudicante, che per tale ragione diventa agli occhi del Botticelli giurista un inquisitore con le orecchie d'asino, e il connubio tra il calunniato innocente e la Verità, protesi verso il cielo ad indicare il luogo ove abita la giustizia.
- 4) I vestiti scuri del Livore e del Pentimento contrastano con la nudità chiara della Verità e del calunniato. Questo contrasto riguarda anche la luce, che illumina in modo abbastanza netto la figura della Verità e quella dell'imputato trascinato davanti al giudice.

- 5) I capelli della Calunnia sono ordinati e intrecciati con le rose e con il nastro bianco, che simboleggiano purezza ed innocenza, mentre i capelli del calunniato sono scompigliati e quasi strappati dalla Calunnia. L'uso dell'ironia, che è figura letteraria tipica della retorica greca, rende evidente la fonte ecfrastica dell'intervento di Botticelli, che si riferisce alla descrizione satirica di Luciano non soltanto nella composizione iconografica, ma anche nella struttura narrativa del quadro di Apelle.
- 6) Il movimento di tutti i personaggi contrasta con l'apparente immobilità della Verità. La Calunnia è il centro di questo dinamismo ed esibisce una bellezza audace e imprevedibile, simile a quella della "ninfa fiorentina" celebrata dalla poesia vernacolare dell'epoca [Dempsey 2004: 32], indossando un vestito realmente sfoggiato dalle fanciulle nubili nella Firenze dei Medici in occasione di feste o cortei. La *nuda Veritas* sembra invece ricollegarsi al modello rinascimentale di origine classica della Ninfa (che Warburg individua come paradigmatica *Pathosformel*) o di Afrodite, dea che lo stesso Apelle utilizza come modello, e presenta alcune evidenti affinità iconografiche con la figura centrale della *Nascita di Venere*, già raffigurata da Botticelli come *Venus pudica*.
- 7) Si è già osservato che il contrasto espressivo si ritrova nell'ambiente che circonda i personaggi che, secondo Luciano, compaiono anche nel quadro di Apelle. Le arcate del fondale si aprono sulla quiete azzurra di un paesaggio marino che, con ritmo cadenzato e solenne, si contrappone alla concitazione della scena in primo piano. Il dissidio illustra la struttura dialettica dell'allegoria, con la quale il pittore intende rappresentare simbolicamente le contraddizioni intelligibili nel mondo [Horne 1986: 365].
- 8) Nelle scene che decorano la loggia sullo sfondo sono rappresentati personaggi della mitologia pagana e racconti biblici, nel tentativo di conciliare la cultura umanistica neoplatonica e profana espressa dall'ambiente mediceo e il rigore religioso predicato dal Savonarola.

5. Valore giuridico. La verità del processo.

La fortuna critica della *Calunnia* di Apelle nella cultura artistica rinascimentale è strettamente legata alla sua interpretazione e ricezione anche nell'umanesimo rinascimentale come scena di giudizio, che ha origine nella similitudine tra le orecchie asinine dell'uomo seduto sulla sinistra della composizione e le orecchie di re Mida. Infatti, il mitico re della Frigia, arbitro corrotto nella gara tra Apollo e Marsia, è il prototipo del cattivo giudice, cui si contrappone il biblico re Salomone, il giudice saggio per eccellenza.

Anche Botticelli sembra ridurre la comparazione ecfrastica della scena di Luciano rappresentando l'uomo seduto come re Mida e identificando in modo quasi univoco nel gesto e nella posizione del personaggio la caratterizzazione tipica del giudice.

Con questa scelta espressiva, che non appare casuale, il pittore accentua il valore propriamente giudiziario dell'allegoria, anche a discapito della complessità dei significati che la scena intende manifestare, tra i quali quello politico e culturale.

La prosopopea della Verità, che compare nel dipinto nuda e isolata da tutti gli altri protagonisti della scena, volgendo lo sguardo verso l'alto e indicando il cielo, sottolinea una presenza nel giudizio al contempo trascurata e necessaria.

Ma non si tratta soltanto di un richiamo alla verità per adeguatezza, che compare nel processo quando il linguaggio giudiziario corrisponde alla realtà dei fatti, ossia quando il giudice con la propria sentenza dice quel che effettivamente è. Infatti, nel giudizio, la verità mostra un volto più originario, che si svela quando nel contrasto di tesi opposte resiste alla contraddizione il discorso innegabile: ma il primo discorso che non può essere negato nel dialogo giudiziale è il metodo che tale dialogo organizza attraverso il contraddittorio dialettico.

Appunto, le allegorie descritte da Botticelli e, prima di lui, da Apelle alludono alla manifestazione della verità originaria nel processo tramite la sua negazione. In particolare, tutti i personaggi che intervengono sulla scena respingono il contraddittorio che, come si è affermato, costituisce il principio orientativo essenziale di ogni equo giudizio, costituendone il nucleo incancellabile.

Il contraddittorio è la manifestazione giuridica di ciò che, portando in sé la forma originaria della verità, non può essere negato nel processo, perché consiste nella possibilità per ogni interessato di partecipare all'attività giudiziale e di influire sull'esito finale della stessa, in condizioni di completa e reale parità delle armi.

Al calunniato non viene data la possibilità di difendersi dall'aggressione ai propri diritti fondamentali (come la libertà e l'onore) né di essere informato correttamente dell'accusa che gli viene rivolta.

L'accusatore (il Livore) è un inquisitore e utilizza come prova della sua contestazione argomenti ingiustificati (la Calunnia) sostenuti con superba scaltrezza (l'Invidia e la Frode).

Il giudice (re Mida) si affida solo all'accusa e rifiuta di comunicare con l'imputato, disdegnando così la disamina degli opposti punti di vista e rifiutando una reale partecipazione al dibattito della controversia: facendosi influenzare da pregiudizi (il Sospetto e l'Ignoranza), l'arbitro della lite rinuncia alla propria funzione giurisdizionale, in violazione del proprio costitutivo dovere di imparzialità.

Reinventando il progetto figurativo di Apelle, Botticelli mostra così di aderire in modo non puramente decorativo o asettico al modello classico del processo, che i Greci e i Romani, coltivando una civiltà della discussione, consideravano un'esperienza dialettica del contrasto e un metodo ragionevole di composizione della controversia.

Sin dalle origini del diritto in Occidente, la comparsa del processo nella realtà sociale è specificamente connessa alla rappresentazione concreta della giustizia, intesa come amministrazione della lite attraverso il giudizio. Il valore permanente del diritto risiede precisamente nel processo che, pur in varie forme, si presenta in ogni momento storico e in ogni civiltà come metodo di risoluzione delle controversie, mostrando una struttura logica costante che, dunque, per tale ragione può essere detta classica [Moro 2012].

Il processo è diritto perché assume la funzione di tutela dei diritti, scongiurando la violenza dell'offesa ma anche quella della vendetta: come ricorda Cicerone nel *De officiis* (I, 77), il diritto nasce per impedire che i consociati vengano alle armi (*ne cives ad arma veniant*), che devono cedere all'opera del giudizio (*cedant arma togae*).

In senso giuridico, infatti, il processo è un insieme di atti ai quali sono chiamati a partecipare necessariamente di fronte ad un terzo giudicante coloro che sostengono posizioni opposte tra loro, perché fondate su fatti controversi, al fine di pervenire alla soluzione della lite con l'esecuzione di un provvedimento conclusivo che tenga conto delle pretese e delle contestazioni sollevate da tutti i disputanti.

Questa definizione, che consente di individuare nel processo il metodo di organizzazione giuridica della controversia, contiene in sé quattro principi innegabili che costituiscono le ineliminabili attività del processo e che concorrono a definirne i fondamenti concettuali: tali principi sono la contestazione; il contraddittorio; la prova; la giurisdizione. Contestazione, contraddittorio, prova e giurisdizione rappresentano il paradigma giuridico del cosiddetto "giusto processo" o anche "equo processo" (nell'espressione anglosassone: *due process of law*), la cui validità appare oggi ampiamente riconosciuta nel diritto vigente e che costituisce la base del garantismo [Ferrajoli 1996].

Invero, l'espressione "giusto processo" è tautologica, poiché ogni attività giurisdizionale deve essere qualificata dalla giustizia e deve sostanziarsi quantomeno nei quattro principi che ne distinguono la struttura giuridica, onde evitare di cadere in incoerenti contraddizioni: tuttavia, le qualifiche di "giusto" oppure "equo", assegnate al processo da plurime fonti nell'ordinamento contemporaneo, sono un indice dell'esigenza di ripensare i fondamenti culturali, tra i quali anche le forme artistiche e letterarie, di questo momento originario dell'esperienza giuridica.

Mostrando l'importanza di evitare l'oblio della verità nel processo, che è leale confronto di tesi contrapposte, il dipinto di Botticelli, straordinario interprete moderno di un'opera classica, assume un significato rilevante ed attuale per l'esperienza giuridica contemporanea.

La crisi delle tradizionali categorie del diritto, accentuata oggi dalla fluviale irruzione di molteplici fonti della positività, tra le quali la giurisprudenza, esige un ripensamento della struttura dialettica del processo e un rinnovamento delle facoltà decisorie del giurista, sollecitato ad ampliare i luoghi culturali del proprio convincimento, tra i quali la letteratura e l'arte.

Per rendere effettivi i diritti fondamentali e i principi di giustizia, risolvendo i conflitti con argomentazione ragionevole, bisogna ricordare al giurista del nostro tempo, come i classici ben sapevano e come la presente rilettura di Botticelli vorrebbe indicare, che le fonti del diritto valide ed efficaci nel dibattito processuale non sono solo norme, decisioni, giureconsulti, ma soprattutto valori culturali condivisi e permanenti, custoditi anche dalle forme più elevate e geniali della rappresentazione artistica.

Dipartimento di Diritto Privato e Critica del Diritto
Università degli Studi di Padova
paolo.moro@unipd.it

Bibliografia

- Agnoletto, Sara, 2005. "La Calunnia di Apelle: recupero e riconversione ecfrastica del trattatello di Luciano in Occidente". *Engramma* 42. www.engramma.it
- Alberti, Leon Battista, 1436. *Della pittura*. [Roberto Sinisgalli. 2006. *Il nuovo De Pictura di Leon Battista Alberti*. Roma: Edizioni Kappa]
- Allen, Michael J. B., 1998. *Synoptic Art. Marsilio Ficino on the History of Platonic Interpretation*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Argan, Giulio Carlo, 1957. *Botticelli. Étude biographique et critique*. Genève: Skira.
- Aulo Gellio, 1997. *Notti attiche*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Bertelli, Carlo, Giuliano Briganti e Antonio Giuliano, 1990. *Sandro Botticelli e la cultura della cerchia medicea, Storia dell'arte italiana*. II. Milano: Electa.
- Chastel, André, 1957. *Botticelli*. Paris: Plon.
- Cornini, Guido, 1990. "Botticelli". *Art e Dossier* 49.
- Ferrajoli, Luigi, 1996. *Diritto e ragione. Teoria del garantismo penale*. Roma-Bari: Laterza.
- Horne, Herbert Percy, 1986. *Botticelli*. Firenze: Studio per edizioni scelte.
- Lightbown, Ronald, 1989. *Botticelli. Life and Work*. New York: Abbeville Press.
- Luciano di Samosata, 2011. *Come difendersi dalla calunnia*. Genova: il Melangolo.
- Massing, Jean Michel, 1990. *Du texte à l'image. La Calomnie d'Apelle et son iconographie*. Strasbourg: Presses universitaires.
- Meltzoff, Stanley, 1987. *Botticelli, Signorelli and Savonarola: Theologia Poetica and Painting from Boccaccio to Savonarola*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Moro, Paolo (a cura di), 2012. *Il diritto come processo. Principi, regole e brocardi per la formazione critica del giurista*. Milano: FrancoAngeli.
- Panofsky, Erwin, 1939. *Studies in iconology. Humanistic themes in the art of the renaissance*. New York: Oxford University Press.
- Paolucci, Antonio, 2004. *Sandro Botticelli e il potere dei Medici*. In *Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento*. Ginevra-Milano: Skira, pp. 74-76.
- Vasari, Giorgio, [1550] 1568. *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Firenze: Lorenzo Torrentino.
- Viero, Mosè, 2005. "La quinta giornata del Decameron di Boccaccio: un ipertesto del fondale della Calunnia". *Engramma* 42. www.engramma.it
- Viviani, Luca, 2011. *La Calunnia di Apelle. Un reperto di antica arte contemporanea*. Firenze: Alinea.
- Warburg, Aby, 2000. *Mnemosyne. Bilderatlas*. Berlin: Akademie Verlag.
- Wind, Edgar, 1958. *Pagan mysteries in the Renaissance*. New Haven: Yale University Press.



TEATRO POESIA E DIRITTO

Antonio Tomaselli

tomaselli_antonio@libero.it

Abstract

[Theater, poetry and law] With this article, we intend to show that the relationship between literature and law is directly related to the theme of justice and memory function, which allows us to build case by case “events reduced complexity”. These events told as 'theater' and 'poetry', are especially widespread during the Nazi-fascist dictatorship and the outbreak world wars, with the works of Brecht and Montale, united by trust in a happy ending and by a common dialectical view of life.

Key Words :

Memory, Hermeneutics, Equity, Evolution, Sociology of law

Published in 2014 (Vol. 7)

ISLL owns nonexclusive copyrights in the aforementioned paper and its use on the ISLL website.

www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS

© ISLL - ITALIAN SOCIETY FOR LAW AND LITERATURE

ISSN 2035 - 553X

Teatro poesia e diritto

Antonio Tomaselli

Sommario

1. Letteratura e diritto 2. Bertolt Brecht: il teatro e il diritto 2.1 Il Cerchio di gesso del Caucaso 2.2 L'azione e la dialettica 2.3 Poesia e ambiente 3. La letteratura impegnata in Italia.

1. Letteratura e diritto

Il rapporto tra letteratura e diritto non presuppone un'inversione dei termini nella misura in cui si intendono gli studi della dottrina giuridica su un determinato istituto del diritto, bensì vuole proprio mettere in evidenza le diverse chiavi di lettura che la letteratura e le sue declinazioni hanno dato del diritto nel corso del tempo. Da questo punto di vista allora, possiamo subito evidenziare una riflessione per mezzo della quale ci viene consentito di sottolineare che tale rapporto nella maggior parte dei casi è quello teso a declinare il diritto soprattutto nei termini di letteratura e giustizia, in considerazione del fatto che la letteratura è giustizia quando è rammemorazione, ricordo che consente di dar voce alle vittime alle quali i tribunali non hanno saputo rendere giustizia. La letteratura come memoria allora può riparare alla giustizia che non c'è stata e può rappresentare un caso emblematico là dove una casistica piuttosto ampia risulta solo come astrazione. E questa è una prima chiave di lettura che consente una forma di riscatto da quelle costruzioni razionali del diritto che spesso sono eloquenti di risvolti ingiusti e diseguali nei fatti. Questo aspetto poi è strettamente connesso a quello che invece affida alla letteratura la funzione di educare i giuristi che sono impegnati a guardare ad esso come modello semplicistico, ad accostarli alla complessità non solo dei fatti, ma anche al carico di emozioni e sensibilità che il diritto occulta perché non li ritiene necessari alle decisioni giudiziarie¹. La letteratura di Dürrenmatt², ad esempio,

¹ La funzione formativa o educativa dei giuristi, abbiamo detto che si rende possibile anche grazie all'apporto dato dalla letteratura, che in questo modo si rivela capace di dare senso alla complessità. Rispetto alla complessità dei fatti che caratterizzano la società del mondo, il rapporto tra letteratura e diritto si diffonde soprattutto durante il periodo a cavallo tra settecento ed ottocento, in cui è forte il richiamo al genere favolistico come nella Grecia antica. Nel 1730 a Stuttgart, Johann Christoph Gottsched pubblica *Versuch einer critischen Dichtkunst* (Saggio di poetica critica per i tedeschi), il primo trattato sistematico in tedesco sull'arte poetica. In esso il genere favolistico viene inteso come *fonte e anima dell'intera arte poetica*, come il racconto di un evento possibile a verificarsi in determinate circostanze, ma non realmente accaduto, sotto il quale è nascosta un'utile verità morale. In questa maniera è possibile individuare dei precetti utili alla ricerca della verità come razionale imitazione della natura o di un complesso di regole razionali ed accertabili per mezzo di una riflessione intellettuale che in quanto tale costituisce una vera e propria attività bio-cognitiva. In questa maniera il poeta, secondo Gottsched, deve essere capace di darci una buona spiegazione, secondo regole logiche di ogni cosa e di ogni espressione, dipendendo il giusto dalla facoltà dell'intelletto giudicante. Questa condizione della poeticità della favola è strettamente connessa,

sollecita al dubbio e non alle rassicurazioni facili del diritto, ed il giurista sente la necessità del dubbio proprio perché gli permette di andare oltre l'apparente riducendo di molto i rischi di decisioni affrettate. La funzione quindi di raccontare il diritto anche in forma poetica o di testi teatrali, si inserisce in quello spazio ermeneutico che viene affidato al decisore, in maniera tale da indurlo a riflettere su passioni e sentimenti oppure a stravolgere le forme del processo, narrando di come possa venire giustizia da un processo sconvolto e rovesciato. Così, alla realtà di un sistema del diritto che funziona producendo esclusione, lo stesso Luhmann contrappone la fiducia in una forma di equità che riduca gli spazi di ingiustizia nello stesso senso in cui Heinz von Foerster con la cibernetica di secondo ordine regola la direzione del "timoniere" come causalità circolare³. È a questo punto che A. Baratta e R. De Giorgi si appropriano del *Lehrstück*⁴ di B. Brecht, "così che l'angoscia e la

come abbiamo già accennato in precedenza, con il razionalismo di impronta aristotelica che insiste sulla funzione cognitiva e conoscitiva del genere favolistico. Sulla stessa linea si riflette anche la concezione di Lessing, il quale vuole dimostrare che lo scopo della favola non è tanto quello di smuovere il sentimento o di agganciarsi al meraviglioso nel senso di irrazionale e fantastico, bensì quello di facilitare l'intelletto nell'operazione bio-cognitiva anzidetta, raffigurando caratteristiche e qualità umane.

² Dürrenmatt, F. abbandonati gli studi universitari, nel 1952 pubblica *Il giudice e il suo boia*, che lo portò alla ribalta della scena culturale svizzera. Il sottofondo di gran parte delle sue opere teatrali e narrative è fortemente influenzato dalla necessità di denunciare il dilagante perbenismo della società svizzera. Dürrenmatt denuncia anche le contraddizioni di un mondo in cui l'uomo vive in una sorta di grottesco labirinto. Questi concetti saranno ripresi nel racconto *Giustizia*, l'opera narrativa più eloquente sulla assenza del concetto di giustizia e sulla sua relatività che dipende sempre dall'osservatore, cioè da colui che costruisce un determinato evento secondo i propri parametri. Per questo motivo l'opera inizia infatti con l'intenzione di Kohler, un ricco consigliere cantonale finito in galera perché aveva compiuto un omicidio sotto gli occhi di numerose persone, di assoldare un avvocato capace di "riesaminare il caso partendo dall'ipotesi che l'omicida non fosse lui". Cfr. anche *Le piccole memorie* di José Saramago, p. 8; "Non si sa tutto, non si saprà mai tutto, ma ci sono momenti in cui possiamo crederlo, forse perché in quell'attimo nient'altro potrebbe rientrare nella nostra anima, nella nostra coscienza, nella nostra mente, in quel che si voglia chiamare ciò che ci rende più o meno umani".

³ La teoria dei sistemi di Luhmann spesso è causa di un incremento delle devianze che è dovuto al funzionamento razionale del sistema del diritto. Si rende necessario allora scomporre tale paradosso attraverso l'assunzione di un principio di equità come correttivo. Heinz von Foerster a tale proposito ha introdotto la cosiddetta osservazione di secondo ordine, per mezzo della quale ci viene consentito di vedere lì dove l'osservatore di primo ordine non riesce a vedere per motivi legati allo schema di osservazione che usa, alla base del quale c'è sempre un interesse che come ha detto von Foerster "si può concepire matematicamente come il calcolo delle invarianti: come il calcolo della costanza e dei valori stabili in un processo di incessante trasformazione". Il 'timoniere' allora non porta a termine mai alcun programma lineare, ma lo varia in continuazione; in ogni momento la direzione che effettua, viene corretta in relazione allo scopo e questa correzione genera a sua volta una nuova causa per una nuova deviazione di rotta. Volta per volta, ciò che caratterizza ogni deviazione è la sua adeguatezza alla nuova direzione di rotta effettuata dal timoniere. Cfr. Heinz von Foerster-Bernhard Pörksen, *La verità è l'invenzione di un bugiardo*, ed. Meltemi, Roma 2001; De Giorgi, R. *Temi di filosofia del diritto*, ed. Pensa Multimedia, Lecce 2006, p. 195 ss; AA.VV. *Conoscenza e complessità* (a cura di) Alferj, P.- Pilati, A.; ed. Theoria, Roma-Napoli 1990.

⁴ Calabro, T. *Bertolt Brecht's art of dissemblance*, Longwood Academic, 1990. Il *Lehrstück*, letteralmente *dramma didattico*, è da considerarsi uno dei migliori esempi di quell'arte didattica che intendeva attuare i principi estetici della "nuova oggettività" *Neue Sachlichkeit*. *Lehrstück insegna e*

disperazione del destino, diventano speranza e poi certezza del futuro. Filosofia della storia che assorbe la contraddizione e la conclude. Temporalità che si nega, che si supera nella affermazione della sua realtà. Senza eroi e senza labirinto, la drammaturgia del mondo diventa teoria della rappresentazione di un volto senza volto, di una forma senza forma, di un tempo senza tempo, di un essere che è solo nel suo dover essere”⁵.

2. Bertolt Brecht: il teatro e il diritto

Bertolt Brecht, ha rivoluzionato completamente quelli che erano i canoni del teatro della sua epoca. Per prima cosa ha eliminato completamente l'unità di tempo, luogo e azione, espandendo le sue ambientazioni in tempi e luoghi diversi; in secondo luogo, piuttosto che coinvolgere o stupire il pubblico, Brecht ha voluto che lo spettatore rimanesse estraneo alla vicenda che si sta raccontando, in maniera tale che potesse riflettere criticamente sulle tematiche proposte⁶. Per realizzare questo, l'autore si è servito di diversi espedienti, come cori di cantori che anticipano la trama all'inizio di ogni scena, in modo da togliere allo spettatore quella suspense curiosa di sapere come va avanti la storia; l'uso di maschere bianche e monoespressive, in modo che i personaggi non avessero un vero e proprio volto che cattura i sentimenti del pubblico, dai quali essi devono restare lontani impedendo così al pubblico di affezionarsi troppo; l'uso di una scenografia quanto più essenziale possibile, a cui si aggiunge la figura del *narratore* che anticipa il contesto all'interno del quale ci si trova ad operare. L'impressione che si ha uscendo da un teatro dove Brecht è stato appena rappresentato secondo questi canoni, è quello di *straniamento* e delusione; in realtà l'obiettivo, in questa maniera, viene pienamente raggiunto perchè la mente elabora e riflette su ciò che ha visto, concentrandosi sulle tematiche rappresentate e permettendo così all'autore di far passare il proprio messaggio. Tutto ciò fa parte di quel bagaglio di tecniche che Brecht utilizza come modalità utili a descrivere non solo ciò che viene rappresentato ma anche tutto ciò che è possibile raffigurarsi come frutto della elaborazione mentale e della fantasia. Se pensiamo quindi a questa maniera di fare teatro in rapporto al diritto, allora possiamo evidenziare da un lato la crisi delle teorie giusnaturalistiche classiche e

mostra le cose antichissime e semplicissime: come l'uomo si pone di fronte all'uomo; come l'uomo si pone di fronte alla morte. In esso è presente il gusto per una comunicazione immediata, senza compromettere la raffinatezza della scrittura. Esso è impiegato anche nel campo musicale attraverso la chiarezza delle articolazioni formali, semplicità ritmica e melodica, sobrio utilizzo della tonalità, vocalità di tipo non virtuosistico; vigore, grandiosità, forza persuasiva, immediatezza, stretta aderenza al contenuto concettuale.

⁵ De Giorgi, R. *Temi di filosofia del diritto*, PensaMultimedia, Lecce 2006, p. 187.

⁶ Le tecniche usate da Brecht nelle rappresentazioni teatrali, hanno la funzione di spingere lo spettatore o il lettore verso una vera e propria attività riflessiva. Questo approccio trova riscontro nella concezione del sistema del diritto di Gunther Teubner, il quale ritiene che il funzionamento del sistema funga da cornice regolativa. Questo significa che la regola giuridica deriverà non da un intervento regolativo diretto, bensì da questa capacità cognitiva riflessiva.

dall'altro rappresentare il diritto come un vero e proprio racconto, come frutto cioè di fatti sociali e di ermeneutiche della costruzione del diritto positivo⁷.

2.1 Il cerchio di gesso del Caucaso

Tra il 1944-45, alla fine della seconda guerra mondiale, Brecht conclude il testo teatrale di uno dei suoi lavori più direttamente connessi al tema del diritto, dal titolo *Il cerchio di gesso del Caucaso*. In realtà leggendo il testo ci si rende conto che il racconto del cerchio di gesso è rappresentato soltanto nell'ultimo atto della *pièce*, ricalcando in questa maniera quella struttura, di cui si appropria lo stile di Brecht, per mezzo della quale ci si serve di una procedura dialettica che consente di aprire spazi ad un futuro sempre più equo. Il movimento dialettico, in parole povere, affida alla conclusione di qualsiasi scritto il proprio lieto fine, così come avviene nell'opera teatrale che ci interessa. Essa è ambientata in Georgia, governata dallo strapotere del granduca e tiranno Georgi Abascwili, il quale si preoccupa soltanto di assecondare i vizi della propria moglie Natella, nonché i propri, spremendo il popolo di tasse e lasciandolo morire di fame. Chi approfitta di questa situazione per prendere il potere è il fratello del granduca in carica, che insieme ad un gruppo di principi decidono di rovesciare il potere con un colpo di Stato. Il giorno di Pasqua, mentre la famiglia ducale si reca in Chiesa, i principi ribelli si intrufolano nel palazzo del governo per tendere la trappola studiata al governatore. Così, Georgi Abascwili, rientrato dopo la messa per un sontuoso pranzo al quale sono stati invitati un gran numero di architetti chiamati per ingrandire la reggia, viene catturato dai rivoltosi e portato via in catene. La rivolta, iniziata con l'arresto del granduca, si diffonde pian piano in tutto il paese. A questo punto i rivoltosi, dopo aver catturato il governatore, si mettono alla ricerca del figlio, il piccolo Michele Abascwili, erede al trono e successore diretto del padre qualora la rivolta si fosse sedata. Così, mentre tutti fuggono dalla città e dal palazzo del governo per paura dei disordini che sono scoppiati, anche Natella Abascwili, moglie del governatore impiccato, si appresta a raccogliere tutti i vestiti di broccato e i suoi gioielli per scappare. In questa maniera ella antepone tutto ciò al piccolo Michele che, per paura di essere inseguita dai rivoltosi che vogliono fare giustizia anche del piccolo erede, lo abbandona nel palazzo. È a questo punto che emerge la figura di Gruka, che fa parte della servitù a servizio presso il palazzo del granduca. Ella non accetta di fuggire abbandonando il bambino così come hanno fatto sia le balie che la sua stessa mamma. Per questo decide di fuggire, portando con sé il piccolo erede e di dirigersi verso le montagne del nord della Georgia, dove avrebbe trovato riparo nella casa di un proprio fratello. In realtà durante la fuga, la povera Gruka è costretta ad imbattersi in diversi incidenti e disavventure, che la portano a scontrarsi in un primo momento con un soldato che colpisce violentemente con un grosso bastone, nonché a sposare in maniera fittizia un uomo perchè potesse giustificare agli occhi dei soldati di essere la madre del piccolo che porta con sé, esibendo timbri e documenti formalmente

⁷ Questo rapporto tra teatro e diritto affonda le proprie radici nel diritto greco antico e negli studi sul cosiddetto pre-diritto greco. Cfr. Louis Gernet, *Diritto e società nella Grecia antica*, ed. ETS Pisa; Jean Pierre Vernant, *Mito e società nell'antica Grecia*, Torino 1980.

validi. In parole povere, la salvezza del piccolo Abascwili provoca a Gruka tutta una serie di disavventure, come ad esempio la rottura del rapporto col suo amato Simon, che tornato dalla guerra, crede in un primo momento che Gruka avesse sposato per amore l'uomo che le ha consentito di avere i documenti necessari a giustificare agli occhi dei soldati di essere madre legittima del bambino che porta con sé. A questo punto l'opera teatrale si avvia alla fine con il IV e V atto, dal titolo *la storia del giudice* e in conclusione quello del *cerchio di gesso*. In sostanza il riferimento alla figura del giudice viene raccontato da Brecht perché ritiene che essi siano deputati al ristabilimento dell'ordine sociale. Per questo, nel contesto dei disordini scoppiati in Georgia, [Brecht] racconta che vero giudice non è colui che applica formalmente la legge, bensì colui che fa uso della ragione e di argomenti razionali che consentono volta per volta o caso per caso di amministrare la giustizia in maniera equa. La *pièce* allora prosegue evidenziando l'esistenza di due giudici, Azdak e Schauwa; il primo che giudica seguendo un punto di vista attento alla condizione degli umili e dei miserabili, mentre il secondo che privilegia soprattutto una concezione strettamente formale della giustizia, che non si preoccupa dei bisogni materiali della popolazione, ma soltanto che le procedure vengano rispettate. Per questo, mentre Azdak svolge la sua funzione di giudice durante la diffusione dei disordini sociali in Georgia, Schauwa invece, si appresta a svolgere le proprie con il ristabilirsi della pace; egli che sostiene che sia più facile che *pronunci una sentenza il tocco e la toga di un giudice* anziché il suo cuore. L'opera si conclude con il ristabilimento dell'ordine sociale in Georgia e con la nomina, anziché di Schauwa, di Azdak come giudice, che trovandosi a decidere a chi affidare il piccolo Michele Abascwili, abbandonato dalla granduchessa durante i disordini scoppiati nel paese e cresciuto tra mille disavventure dalla serva Gruka, sottopone le due donne alla prova del cerchio di gesso. La prova si conclude con il riconoscimento di Gruka come unica legittimata a tenere con sé e a crescere il bambino, perché è stata l'unica che ha saputo dargli l'amore, nonché perché ha dovuto affrontare non solo mille pericoli pur di non abbandonare il bambino, ma ha anche messo in pericolo la propria vita e la propria coscienza morale. Dalla trama, Brecht fa emergere l'eccezione che si afferma sulla regola, infatti il giudice dei poveri Azdak affida il bambino non alla madre legittima, ma a chi ha mostrato di saperlo crescere e prendersene cura. L'anomalo giudice riconoscendo il diritto di Gruka a tenere con sé il bambino, decide sulla base di argomenti attenti ai diversi interessi in conflitto ed alle passioni che li animano, piuttosto che al rispetto delle formalità. Il teatro di Brecht allora, è importante perché è espressivo non solo delle contraddizioni insite nel diritto, ma soprattutto perché il sistema stesso del diritto è totalmente sganciato da quello di una concezione ultraterrena della giustizia, la quale invece è strettamente connessa a sempre differenti conflitti di coscienza che sono determinati dalle circostanze ambientali. Anche per questo motivo è evidente quanto il tema della giustizia sia invece strettamente connesso ad un punto di vista sociologico⁸, perché essa viene continuamente a misurarsi con quella complessità

⁸ Luhmann, N; *La differenziazione del diritto*, ed. Il Mulino, Bologna 1990, pp. 315-362; *Law as a social system*, Oxford University Press 2004, pp. 211-229.

sociale da cui prende l'avvio un movimento riflessivo che non è linearità, ma un continuo movimento che, come dice Brecht sempre nel *Cerchio di gesso del Caucaso*, *ci arrangia e ci raddrizza*. Per questo la giustizia è raccontata come *il vento all'aria aperta*, che trasforma i confini degli eventi che vengono evidenziati “dal vento che soffia sotto la gonna gonna, mostrando cosa ci ha sotto”⁹. Per questo motivo il rapporto tra teatro e diritto se da un lato ha la funzione di andare a guardare e a scandagliare gli angoli più nascosti della nostra società, meglio di qualunque altro tipo di rapporto, evidenzia la continua trasformazione del diritto, che assume forme sempre differenti in rapporto a quella complessità che è descritta nella molteplicità di racconti, i quali non dicono in anticipo cosa è giusto o sbagliato, bensì affidano la propria funzione alla creazione di senso.

2.2 L'azione e la dialettica

C'è poi un altro aspetto del teatro di Brecht che emerge nel *Cerchio di gesso del Caucaso* come lieto fine, ma che è trattato in maniera particolare nell'opera in tre atti *El nost Milan*¹⁰ di Bertolazzi, in cui viene messa in evidenza la necessità di quella contrapposizione tra i personaggi, per mezzo della quale essi si liberano della propria condizione mettendo al centro delle questioni il concetto di azione¹¹, inteso come emancipazione e riscatto che rompe il fluire indistinto del tempo. L'importanza di questa opera ed il suo riferimento alla giustizia, si sviluppa fino a rappresentarsi come disubbidienza ad una esistenza ingiusta quale quella del sottoproletariato milanese. Quello che viene sottolineato in maniera particolare da Bertolazzi, si evidenzia quando giunge a rappresentare e a far vivere l'assenza di rapporti dei personaggi; ognuno di essi infatti basta a sè stesso, ed è inserito in un tempo in cui nulla accade. In questo contesto, il tempo avanza indistinto; i personaggi sono seduti lungo grandi tavoli paralleli che impediscono loro di comunicare e di rompere il morente e logorante avanzare del tempo; mangiano, smettono di mangiare, ricominciano a mangiare. A questo, si oppone invece il tempo del personaggio centrale dell'opera, cioè Nina, che disubbidisce a quella condizione sociale e come un lampo squarcia il tempo non dialettico in cui non accade nulla, perchè privo di una necessità interna che provochi l'azione. Nina è

⁹ Brecht, B. *Il cerchio di gesso del Caucaso*, cit.p. 75; Cfr. Bateson, G. *Intelligenza, esperienza ed evoluzione*, in AA.VV. *Conoscenza e complessità*, ed. Teoria, Napoli 1990, pp. 112 ss. *Il vento che soffia sotto la gonna* di cui si parla nella *pièce* di Brecht si richiama a G. Bateson quando parla del *movimento di una tenda o delle onde su una superficie d'acqua*.

¹⁰ La *pièce* di Bertolazzi, *El Nost Milan*, ci getta nel cuore dei problemi della drammaturgia di fine secolo. Il padre della protagonista, Nina, vive realmente e intensamente i miti che hanno caratterizzato il suo secolo, nella speranza di risparmiarle alla figlia *la legge del mondo* in cui vive. In questa maniera allora il padre incarna la figura stessa del melodramma, *la legge del cuore* che si inganna nella *legge del mondo*. Nina rifiuta la deliberata incoscienza in cui il padre vuole farla vivere; così ella fa piazza pulita dei miti dell'infanzia e di quelli del padre. La sua stessa violenza l'ha liberata da qualsiasi tipo di obbligo. Arriva finalmente a vedere questo mondo nuovo e crudele in cui la morale non è che menzogna.

¹¹ De Giorgi, R. *L'azione come artefatto storico evolutivo*, in *Temi di filosofia del diritto*, Pensa Multimedia, Lecce 2005.

spinta dalla sua interna contraddizione a produrre il proprio divenire ed il proprio fine, uscendo dalla scena diritta nella luce del giorno. La struttura che sta dietro l'opera *El nost Milan* non solo la ritroviamo nella maggior parte delle opere di Brecht, ma viene addirittura resa esplicita in una sua poesia del 1932 dal titolo *Lode alla dialettica*. Se consideriamo che la poesia fu scritta a cavallo della prima e seconda guerra mondiale e mentre dominava la dittatura fascista in Italia e quella hitleriana in Germania, la poesia di Brecht risuona come un invito alla lotta, a non lasciarsi sopraffare dalla violenza dilagante, ma a reagire fiduciosi in un futuro in cui *i vinti di oggi [saranno] i vincitori di domani*.

2.3 Poesia e ambiente

Fino ad ora abbiamo visto il rapporto tra letteratura e diritto che consente di mettere in risalto non solo la complessità delle molteplici cause che determinano gli eventi sociali, ma che si predispone a bilanciamenti equi o a sovvertire addirittura le decisioni di un caso, anche quando queste possono apparire scontate. Da questo punto di vista l'ermeneutica giuridica ha aperto il sistema del diritto ad uno dei temi più cari alla letteratura, quello della *fantasia*¹² che come ebbe modo di scrivere Lina Bigliazzi Geri, si pone come funzione tesa alla comprensione, con apporto critico e modificativo, sul fatto indagato. È su questo piano allora, teso ad accertare la "natura del fatto"¹³ ed *esercitando la fantasia dell'interprete* che la concezione dell'equità di Luhmann si incontra col pensiero di A.Baratta, che negli ultimi anni

¹² Bigliazzi Geri, L. *L'interpretazione*, ed. Giuffrè, Milano 1994. Cfr. G.B.Vico, *Opere filosofiche*, ed. Sansoni, Firenze 1971, cit. pp. 442 ss. *Fingebant simul credebantque*; niente come l'espressione di Tacito, citata con lieve modifica nella *Scienza Nuova*, esprime con maggior concisione, uno degli aspetti più importanti ed innovativi della riflessione vichiana, l'attribuzione di un inedito valore epistemologico al mito. La compresenza nei primi uomini di una *corpulentissima fantasia* ha aperto la strada a quelle che Vico chiama favole vere e severe creazioni della mente umana che, nell'impossibilità di comprendere ciò che si trova di fronte, ricorre all'invenzione, alla finzione. L'uomo non si risolve di certo nella pura e semplice ragione, in quanto è anche e insieme senso e fantasia, da cui allora l'importanza della conversione e della correlazione tra gli elementi costitutivi del sapere e della realtà che dà loro una autentica unità, dinamica e complessa. Secondo Vico, dall'alleanza tra filosofia e filologia, il problema di fondo è quello della costruzione di un diritto universale, di una *Scienza Nuova* appunto, capace di cogliere le fasi fondamentali di sviluppo dell'umanità, in virtù dei principi presenti ed operanti nella mente umana che ne è l'artefice.

¹³ La *Natura del fatto* per A. Baratta manifesta la propria radice normativa non nell'oggetto prodotto bensì nell'atto stesso, in quella dialettica che costituisce volta per volta oggettività e che la determina in rapporto alla situazione storica. È questo particolare aspetto della filosofia di A.Baratta che salda il rapporto tra soggetto e oggetto, tra essere e dover essere, non facendo dipendere più giustizia e diritto dalla rivelazione o dalla tradizione, ma dalla propria interpretazione del mondo. Rispetto alla teoria del diritto e della giustizia di Luhmann, l'opera di Baratta non solo condivide l'analisi luhmaniana, ma addirittura sembra privilegiare una prospettiva di indagine attenta ai rischi e ai rimedi di prevenzione o soluzione di essi. Un altro punto di contatto tra Baratta e Luhmann, si evince dalla comune concezione dell'interpretazione del contratto sociale, per cui esso è *stato qualcosa di fundamentalmente differente da un contratto universale comprendente tutti gli esseri umani che sarebbero stati uguali tra loro nella potenziale qualità di parti contraenti e di cittadini che senza passare attraverso la finzione del contratto*, ritrovano nella saggezza e nella ragionevolezza della persona, la mediazione per un diritto equo, e non nella ricerca del proprio utile; cfr. Leibniz, *La giustizia*, a cura di A. Baratta, Giuffrè, Milano 1967.

della propria vita ha nutrito il fascino della teoria dei sistemi funzionalista, sicuramente perchè vedeva in essa la capacità di coniugare il metodo rigoroso ad una descrizione realistica della società, capace di guardare cosa si nasconde sotto il funzionamento razionale del diritto. Letteratura e diritto allora, è eloquente di un modo diverso di intendere la letteratura, soprattutto in una società che di letteratura si interessa raramente, se non come di un qualsiasi prodotto di consumo. Contrariamente infatti, il rapporto è emblematico della riflessione sociologica di contro alla superficialità che a più livelli contraddistingue la società attuale. Ripercorrendo le opere di B.Brecht che sono più direttamente in rapporto col diritto, notiamo che esse sono nella maggior parte dei casi, rappresentazioni di forme evolute del diritto. Da questo punto di vista allora, si può sostenere come la letteratura, attraverso le sue differenti elaborazioni, narrativa, poesia, teatro, sia capace di entrare in contatto con la complessità della società del mondo e di conseguenza con la sua differenziazione, per avvalorare quella concezione della giustizia come “formula della contingenza”¹⁴. Tale rappresentazione della giustizia viene declinata anche come “complessità adeguata”¹⁵ per un decidere consistente, la quale porta alla mente sempre un'opera di B.Brecht, ancora una volta una poesia, dal titolo *Il giudice democratico*. Essa racconta di un immigrato negli Stati Uniti che vive di duro lavoro, il quale non riesce a superare l'esame di lingua straniera necessario per ottenere la cittadinanza. Tutte le volte che si presenta per sostenere l'esame, l'unica cosa che conosce è la data della scoperta dell'America, quindi la risposta che riesce a dare è sempre 1492. La poesia, allora, si conclude con queste parole: *Orbene il giudice, che aveva simpatia per l'uomo, capì che non poteva imparare la nuova lingua, si informò sul modo come viveva e venne a sapere: con un duro lavoro. E allora alla quarta seduta il giudice gli pose la domanda: quando fu scoperta l'America? E in base alla risposta esatta, 1492, l'uomo ottenne la cittadinanza*¹⁶. Meglio di qualunque altra opera letteraria, questa poesia di Brecht racconta la giustizia come frutto di un equilibrio tra sistema ed ambiente, dove quest'ultimo si rappresenta come fortemente differenziato affinché possa adeguarsi ad esso il sistema del diritto, che in questa maniera si autoregola in considerazione dei fini che si intendono raggiungere. Per questo allora è possibile individuare una

¹⁴ Luhmann, N., *Law as a social system*, Oxford University Press 2004, p. 217.

¹⁵ L'analisi della “complessità adeguata”, nonostante fornisca un modello di equità sociale sempre più vicino al concetto di perfettibilità di Leibniz, appare tuttavia tutt'altro che lieta, perchè vincola ad una scelta in condizioni di incertezza. Ciò ripropone il modello della tragedia classica del IV-V secolo a.C., durante le quali venivano raccontati degli eventi, un intreccio di fatti realmente accaduti o che sarebbero potuti accadere, che non avevano solo una funzione conoscitiva, ma anche di formazione morale del cittadino, che Aristotele riteneva possibile suscitare attraverso l'osservazione dello spettatore che elaborava nella propria mente una capacità riflessiva che gli permetteva di provare sentimenti di pietà o terrore, utili a comprendere dall'esterno la violenza delle emozioni per meglio controllarle. Complice di questa stessa prospettiva, B.Brecht nel *Breviario di estetica teatrale* (Zurigo, 1948) scrisse che quello che secondo Aristotele *gli antichi facevano fare alle loro tragedie, non era dunque cosa né più eletta né più vile che di ricreare la gente. Esigere di più dal teatro, o concedergli di più, è deprezzare il suo vero fine*. Cfr. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano* (1705); *Monadologia* (1714).

¹⁶ Brecht, B., *Poesie 1941-1947*, Einaudi, Torino 1992, p. 229.

linea mobile di confine che assume la funzione di correttivo dell'incremento delle devianze prodotte dal funzionamento razionale del diritto. Questa regolazione che opera nel sistema prende il nome di equità, e rappresenta soltanto una ben determinata situazione ambientale, che come ebbe a dire Heinz von Foerster *si può concepire matematicamente come il calcolo delle invarianti: come il calcolo della costanza e dei valori stabili in un processo di incessante trasformazione*. Attraverso il mutamento prospettico che si delinea nel campo visivo vengono calcolate le variazioni che determinano i confini labili della decisione equa invece che giusta perché, come ebbe modo di scrivere G. García Márquez, *se riuscissi a fissarlo con sufficiente intensità, il grande globo rutilante delle luci riflesse dalla miriade di specchietti che lo compongono esploderebbe come una bolla di sapone, rivelando il vuoto di cui è fatto e liberando il volo delle allodole. Se riuscissi a fissarlo con sufficiente intensità. Non ho una simile intensità di pensiero*.

4. La letteratura impegnata in Italia

Sino ad ora siamo arrivati a sostenere che il rapporto tra letteratura e diritto nelle opere di B.Brecht, sia quelle a cavallo che quelle successive ai conflitti mondiali, è stato declinato nella maggior parte dei casi come giustizia sociale, aprendosi così ad un grande spazio all'interno del quale la letteratura, elaborata sotto la forma di racconto, poesia ed anche teatro, diviene strumento utile alla descrizione del diritto della società. Contemporaneamente si levano in Europa le voci di due grandi esponenti della letteratura italiana: Calvino da una parte e Montale dall'altra. Tutto ciò mette in evidenza che il rapporto tra letteratura e diritto o letteratura e giustizia, rappresenta un'unione che riguarda tutta la società del mondo e che presuppone anche l'idea di un diritto unico valido in ogni angolo della terra. Per questo motivo ciò che accomuna gli intellettuali di un paese rispetto a quelli di un altro sono proprio le tematiche affrontate. Nel nostro caso, Brecht e Montale si trovano a scrivere nello stesso periodo storico, ed ancora si trovano a vivere a diretto contatto con le dittature fasciste e naziste, durante le quali il diritto era arrivato a rappresentarsi sotto la forma delle cosiddette leggi razziali. È in questo contesto che la letteratura diventa strumento di lotta sociale nonché di descrizione della violenza della guerra, a cui si congiunge anche una vera e propria responsabilità di chi fa letteratura rispetto ai temi trattati. A questo punto, è importante fare riferimento ad una conferenza tenutasi nel 1976 all'*Amherst College* (Massachusetts) in cui risuonava l'intervento di un poeta come I. Calvino, pubblicato per "quelli" della Einaudi, in una raccolta del 1980 dal titolo *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura*¹⁷. *La società d'oggi* - diceva Calvino - *chiede allo scrittore di alzare la voce se vuol essere ascoltato, di proporre idee di effetto sul pubblico, di estremizzare ogni sua reazione istintiva*. È a questo punto che Calvino auspica il ritorno ad un grande poeta come Montale, che ha detto della letteratura di farsi comunicazione quando è preceduta da uno sforzo di espressione di

¹⁷ L'intervento fu pubblicato in una raccolta dell'autore dal titolo *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, di I. Calvino Einaudi, Torino 1980.

contenuto, cavandone significati. Montale, infatti, ha parlato della volontà di resistere al “finimondo storico”¹⁸ e nel 1975 in occasione del discorso pronunciato per la vittoria del Nobel disse *...le arti stanno democratizzandosi nel senso peggiore della parola. L'arte è produzione di oggetti di consumo e [...] sotto lo sfondo così cupo dell'attuale civiltà del benessere, anche le arti tendono a confondersi, a smarrire la propria identità*. Per questo, tornare a Montale significa riappropriarsi di un'idea forte di letteratura, che lotti per trovare il suo spazio e che sappia pensare il mondo e provare a guardare, parafrasando un suo famoso verso, sotto la *scialbatura*¹⁹, di modo che la poesia, come scrisse F. Fortini dalle pagine del *Politecnico*, “non debba essere né l'ozio degli sfaccendati intellettuali né una specie di divertimento domenicale, ma che accompagni i pensieri”²⁰. Ancora, non possiamo non guardare a Montale come poeta della protesta, se siamo d'accordo con un profondo sentimento di inadeguatezza del presente, sulla sempre sua più palese disumanità, sulla disarmonia che non possiamo non sentire verso un ambiente ed una società radicalmente omologati e sfigurati da una logica consumistica e capitalista. In questo ambiente la letteratura si rappresenta come mera *tecnica* che in quanto tale si esprime come la più complessa e codificata forma di comunicazione. Essa ci allontana dal rapporto con il lettore, soprattutto quando vuole dirci “ciò che non siamo, ciò che non vogliamo”²¹; induce a fermarci sul testo, ci chiama ad un ascolto che deve essere profondo ed attento, e tenta, di tenere in vita ciò che si rischia giorno per giorno, come la percezione della storia e del difficile rapporto di essa con l'io; il bisogno della memoria sul piano individuale e collettivo e l'irriducibile soggettività della coscienza. Tutto questo evidenzia l'attenzione del poeta per la storia, la quale diventa sempre più intensa quando scrive *La primavera hitleriana* (1940-1954) nella quale il gerarca nazista viene raffigurato come il *messaggero dell'inferno*, acclamato con aria festante al suo arrivo in Italia. Per questo la seconda strofa si conclude con l'ultimo verso, *...e più nessuno è incolpevole*, che evidenzia una sintesi efficace di quella che fu la risposta di tanta parte della società civile davanti al fascismo e al nazismo: un assordante silenzio! Sempre indagando nella raccolta *La bufera ed altro* (1956), Montale continua con la sua poetica impegnata, scrivendo nel 1956 *Il sogno del prigioniero* che rappresenta la lirica più eloquente sulla condizione materiale ma soprattutto psicologica ed esistenziale del prigioniero, che è tale non solo perchè rinchiuso tra quattro mura, ma soprattutto perchè è prigioniero delle maglie di una società sempre più complessa. Nonostante tutto, l'impegno della poetica di Montale, affida anche alla fiducia la possibilità di superare quelle forme sociali spiegate come un male che attanaglia non solo l'uomo del suo secolo, ma l'uomo in quanto tale. Tutto ciò si apre ad una letteratura che permette ancora un'intelligenza del mondo e che è in

¹⁸ Il finimondo storico a cui Montale fa riferimento è quello delle due guerre mondiali nonché quello della barbarie nazifascista.

¹⁹ Montale, E. *Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1984, p. 36. Guardare sotto la *scialbatura* vuole significare provare a guardare sotto ciò che appare in superficie.

²⁰ Fortini, F. *Poesia è libertà*, Il Politecnico, 8/17 novembre 1945.

²¹ Montale, E. *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato* 1923, in Op. cit. p. 29.

grado di resistere insieme all'uomo; che trova il suo *guizzo di sopravvivenza* come la famosa anguilla della *Bufera*. Questo rappresenta un tratto comune tra le opere di Brecht e quelle di Montale; la fiducia in una condizione salvifica che si mostra come lieto fine o come conclusione di un procedimento dialettico che termina con una acquisizione evolutiva. Il rapporto da cui siamo partiti tra letteratura e giustizia raccontato come rammemorazione, anche nella poetica di Montale si manifesta sotto questo punto di vista, perchè combina la storia e la memoria insieme alla letteratura. Per questo motivo Montale esprime in *In Limine* il distacco da visioni ontologiche ed invita invece a cercare *una maglia rotta nella rete che ci stringe*, ed a balzare fuori fuggendo. Proprio in questa poesia viene rappresentato in maniera più palese il rapporto tra la letteratura e la contingenza della realtà, la quale diviene sempre più frutto del nesso tra ricordo, immaginazione e libertà. In questa maniera la poesia di Montale quindi è strumento di riattualizzazione del vecchio attraverso un processo creativo indice di una poesia che non vuole offrire al destinatario certezze ma impulsi per una ricerca autonoma di senso in cui *si compongono [qui] le storie, gli atti scancellati pel giuoco del futuro*.

tomaselli_antonio@libero.it
(Università del Salento)

Riferimenti bibliografici

- AA.VV. *Conoscenza e complessità*, Theoria, Roma-Napoli 1990.
- Aristotele, *Etica Nicomachea*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- Bertolazzi, *El nost Milan*, a cura di F. Portinari, Mondadori, Milano 1976.
- Brecht, B. *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 2001.
- Brecht, B. *Poesie 1941-47*, Einaudi, Torino 1992.
- Brecht, B. *Il cerchio di gesso del Caucaso*, trad. Sanguineti, E., Il Nuovo Melangolo, Genova 2006.
- Brecht, B. *Breviario di estetica teatrale*, Zurigo 1948.
- Bigliazzi Geri, L. *L'interpretazione*, Giuffrè, Milano 1994.
- Calabro T., *Bertolt Brecht's art of dissemblance*, Longwood Academic, 1990.
- Calvino, I. *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980.
- De Giorgi, R. *Temi di filosofia del diritto*, PensaMultimedia, Lecce 2006.
- Dürrenmatt, F. *Giustizia, Marcos y Marcos*, Milano 2005.
- Dürrenmatt, F. *Il giudice e il suo boia*, Feltrinelli, Milano 2003.
- Fortini, F. *Poesia è libertà*, "Il Politecnico", n.8/17 novembre 1945.
- Gernet, L. *Diritto e civiltà in Grecia antica*, La Nuova Italia, Firenze 2000.
- Gottsched, J.C. *Versuch einer critischen Dichtkunst*, tr. *Saggio di poetica critica per i tedeschi*, Stuttgart 1730.
- Heinz von Foerster-Bernhard Pörksen, *La verità è l'invenzione di un bugiardo*, Meltemi, Roma 2001.
- Heinz von Foerster, *Sistemi che osservano*, (a cura di) M. Ceruti e U. Telfner, Astrolabio, Roma 1987.
- Leibniz, G.W. *La giustizia*, a cura di A. Baratta, Giuffrè, Milano 1967.
- Leibniz, G.W. *Monadologia*, Bompiani, Milano 2001.
- Leibniz, G.W. *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, Laterza, Bari-Roma 1999.
- Lessing, G.E. *Trattati sulla favola*, a cura di L. Rodher, Carocci, Roma 2004.
- Luhmann, N. *La differenziazione del diritto*, Il Mulino, Milano 1990.
- Luhmann, N. *Law as a social system*, Oxford University Press, 2004.
- Márquez, Gabriel García, *Cent'anni di solitudine*, Mondadori, Milano 1995.
- Montale, E. *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1984.
- Saramago, J. *Le piccole memorie*, Einaudi, Torino 2008.
- Teubner, G. *Il diritto come sistema autopoietico*, a cura di A. Febbrajo e C. Pennisi, Giuffrè, Milano 1996.
- Vernant, J.P. *Mito e società nell'antica Grecia*, Einaudi, Torino 1980.
- Vico, G.B. *La Scienza nuova*, a cura di P. Rossi, Rizzoli, Milano 2008.
- Vico, G.B. *Opere filosofiche*, Sansoni, Firenze 1971.



QUALE DIRITTO AI POVERI?

Domenico Corradini H. Broussard
dchb@libero.it

Which law for the poor people?

Abstract. Ancora il cantilenante diritto che ai poveri riconosce un debole diritto alla proprietà di cose con poco valore o con un affettivo valore? E ancora il loro pencolante diritto a condurre una piccola impresa finché non crolla o a prestare il proprio lavoro in un'altrui impresa o in una pubblica istituzione? E ancora nel diritto la storia di Pietro Caletta che con la famiglia dalla Calabria andò a Milano per lasciarsi vincere da un lavoro infiorettato con polvere proibita? E a quando un diritto europeo e un diritto mondiale che sollevino i poveri dalle case e dalle strade povere? E a quando una dichiarazione dei diritti che tutti gli uomini tutelino con ragionevole eguaglianza? E a quando una forma del diritto che non si astragga dalla storicità della vita e sia come la forma dell'arte che non vive senza questa storicità?

Key Words :

Clochard – Cecità – Geodiritto

Published in 2014 (Vol. 7)

ISLL owns nonexclusive copyrights in the aforementioned paper and its use on the ISLL website.

www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS

© ISLL - ITALIAN SOCIETY FOR LAW AND LITERATURE

ISSN 2035 - 553X

Quale diritto ai poveri?

di Domenico Corradini H. Broussard



Giuseppe Pellizza da Volpedo
Ambasciatori della fame, 1892
olio su tela cm 71,5 x 73
collezione privata

a Luigi Alfieri
Fabrizio Sciacca
Anna Jellamo
Simona Carlotta Sagnotti
Paola Mittica
e a Nicola mio fratello

tutti ringraziandoli
da una feritoia
che si affaccia
dove anche
il fruscio muore
nella domenica
senza tramonto

tu dici e io dico nomi
nel cartiglio di un giglio
alfabetario

«Na sensação de estar polendo as minhas unhas,
Súbita sensação inexplicável de ternura
[...]
E eu sempre na sensação de polir as minhas unhas
E de as pintar com um verniz parisienne,
Vou-me mais e mais enternecendo»

M. de Sá-Carneiro, *Manucure*, vv. 1-2, 21-23

Passarono i secoli sui vincitori e sui vinti, sui ricchi e sui poveri.

E in uno spiraglio di questi secoli scrisse Hegel: «Il decadere di una grande massa al di sotto della misura d'un certo modo di sussistenza [...] – e con ciò il decadere alla perdita del sentimento del diritto, della rettitudine e dell'onore di sussistere mediante propria attività e lavoro – genera la

produzione della *plebe*, produzione che in pari tempo porta con sé d'altro lato una maggiore facilità di concentrare in poche mani ricchezze sproporzionate»¹.

¹ G. W. F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto. Diritto naturale e scienza dello stato in compendio. Con le Aggiunte di Eduard Gans* [1821: falsa data concordata da Hegel con la Nicolaische Buchhandlung, perché l'opera fu stampata e messa in circolazione alla fine del 1820], III, *L'eticità*, II, *La società civile*, C) *La polizia e la corporazione*, a) *La polizia*, § 244, a cura di G. Marini, Laterza, Roma-Bari 2005 [V ed. della nuova ed. riv. 1999 con le Aggiunte di Eduard Gans nella trad. di B. Henry a pp. 275-384, comprensive di una *Premessa della traduttrice* firmata «Barbara Henry» e datata «Pisa, dicembre 1998» a pp. 277-280], p. 188.

Nel rendere il sottotitolo, tanto nella prima di copertina che nel frontespizio a p. III e nell'occhiello a p. 1, Marini mette la congiuntiva aggiuntiva «e» = «und» mancante nell'originale al posto della congiuntiva esplicativa «o» o «ossia» = «oder» presente nell'originale, come se per Hegel *Naturrecht* e *Staats Wissenschaft im Grundrisse* fossero due campi separati del sapere e non lo stesso campo esprimibile con due locuzioni diverse.

A pp. XIX-XXI, nella *Premessa del traduttore alla prima edizione*, 3, firmata «Giuliano Marini» e datata «Università di Pisa, giugno 1987», Marini menziona le traduzioni a cui la sua «deve molto» o da cui la sua «ha tratto profitto»: quella di R. Derathé mille975, *Principes de la philosophie du droit ou Droit naturel et science de l'état en abrégé*, quella di J. L. Vermal mille975, *Principios de la Filosofía del Derecho o Derecho natural y Ciencia Política*, quella di Th. M. Knox mille952 [I ed.] e mille967 [II ed.], *Philosophy of Right*, e quella di F. Messineo mille913 [I ed.] e mille954 [II ed.], *Lineamenti di filosofia del diritto ossia Diritto naturale e scienza dello Stato in compendio*. Che tutti questi traduttori, Marini compreso, abbiano rinunciato al *Grund* nella parola composta *Grundlinien*, è ciò che ancora mi stupisce. Non *Lineamenti di filosofia del diritto*, ma *Lineamenti fondamentali di filosofia del diritto*. Non *Principes de la philosophie du droit*, ma *Principes fondamentales de la philosophie du droit*. Non *Principios de la Filosofía del Derecho*, ma *Principios fundamentales de la Filosofía del Derecho*. Né tanto meno l'anodino *Philosophy of Right*.

La trad. Messineo è così citata da Marini: «G. G. F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto ossia Diritto naturale e scienza dello stato in compendio*, [...] Bari 1912». In realtà, Messineo, per i prenomi di Hegel usa «Georg F. W.», dopo la congiunzione esplicativa «oder» usa «Diritto naturale ossia scienza dello Stato», omettendo la locuzione «im Grundrisse», che compare nell'originale tedesco, e la data «1912» non è la data della pubblicazione dell'opera, essendo solo la data apposta da Messineo alla sua *Prefazione del traduttore*, «Roma, dicembre del 1912». Ho tenuto presente la IV ed. Messineo, Laterza, Bari 1971, dove nel controfrontespizio a p. V la traduzione e la prefazione e le note sono attribuite a «Franco Messineo», dove il frontespizio a p. V reca *Lineamenti di filosofia del diritto. Aggiunte compilate da Eduard Gans. Note autografe di Hegel*, dove a p. XXVI la *Prefazione del traduttore alla prima edizione* è firmata in un maiuscolo che qui rendo in a-b «Francesco Messineo».

Per il § 244 la trad. Messineo è: «Il decadere di un grande massa, al disotto della misura di un certo modo di sussistenza [...] – e, quindi, il far fronte alla perdita del sentimento del diritto, della giuridicità e della dignità, mediante un'attività e mediante un lavoro particolari, – produce la formazione della *plebe*, il che, al tempo stesso, porta con sé, in cambio, la più grande facilità di concentrare in poche mani ricchezze sproporzionate» (corsivo al posto dello spaziato).

Per una trad. ancora diversa del § 244, senza motivo spezzato in due capoversi e titolato in maniera afilologica *Proletari e capitalisti*, G. W. F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del Diritto. Diritto naturale e scienza dello Stato*, con testo a fronte, introd., trad., note e apparati di V. Cicero, Bompiani, Milano 2006, p. 403 [232]: «Il fatto che una grande massa di individui scenda sotto la misura d'una certa modalità di sussistenza [...] –, e quindi il degrado di costoro fino alla perdita del sentimento del diritto, della rettitudine e dell'onore di sussistere grazie alla propria attività e al proprio lavoro, conducono al generarsi della *plebe*. | Questa generazione reca a un tempo con sé, come contropartita, una maggiore facilità di concentrare in poche mani ricchezze sproporzionate». Nella resa del sottotitolo, anche Cicero mette la congiuntiva aggiuntiva «e» al posto della congiuntiva esplicativa «o» o «ossia» (per «*plebe*» non è usato il corsivo al posto dello spaziato). L'*Introduzione* firmata «Vincenzo Cicero» ma non datata, la *Cronologia della vita e delle opere di Hegel*, non firmata né siglata né datata, la *Nota editoriale* non firmata né siglata né datata, la *Tavola dei segni e delle sigle che ricorrono nel tedesco, nel testo italiano e nell'apparato critico* non firmata né siglata né datata, il *Catalogo delle opere citate nelle note al testo e nelle Appendici* non firmato né siglato né datato, che nelle testatine diventa *Catalogo bibliografico per le Note e le Appendici* e nell'*Indice generale* a pp. 643-667 è indicato scusso come *Catalogo bibliografico*, le *Note al testo* non firmate né siglate né datate, l'*Appendice prima. Il cammino di Dio nel mondo e nello Stato*, «dalla Nachschrift di Griesheim (Rph VI-Ilt, pp. 631-633)», l'*Appendice seconda. Dire «sì» è mettere il puntino sulla «i», ovvero l'«Io voglio» del monarca in uno Stato organico*, «dalla Nachschrift di H. Hotho (Rph V-Ilt, pp. 762-765)», l'*Appendice III. Concordanze dei testi hegeliani sulla filosofia del Diritto* non firmata né siglata né datata, tutte e tre nell'*Indice generale* indicate scusse come *Appendici*, *Le parole-chiave* non firmate né siglate né datate, la *Bibliografia* non firmata né siglata né datata, che nelle testatine successive alla prima diventa *Bibliografia generale* e rimane *Bibliografia* nell'*Indice generale*, l'*Indice dei nomi* non firmato né siglato né datato a pp. 7-18, 19-27, 29-32, 33, 581-586, 587-616, 617-618, 619-620, 621, 625-630, 631-638, 639-642.

La trad. Marini e la trad. Cicero attingono alla trad. Messineo.

Nell'originale tedesco riprodotto in G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über Rechtsphilosophie 1818-1831*, Edition und Kommentar in sechs Bänden von K.-H. Ilting, II, *Die „Rechtsphilosophie“ von 1820*, con un *Vorwort des*

E in un altro spiraglio scrisse Nietzsche: «Noi vecchi wagneriani accaniti siamo [...] quelli che più apprezzano Bellini e Rossini»².

Nella *Sonnambula* di Bellini come si riscatta Amina dalla sua povertà se non ricevendo da Elvino la dote e un anello? E nella *Cenerentola* di Rossini come si riscatta Cenerentola dalla sua povertà se non con il Principe Ramiro che la sposa e la innalza al trono? Non con il loro lavoro entrambe si riscattano ma con le ricchezze accumulate da Elvino e dal Principe Ramiro. Il lavoro genera solo lavoro e produce l'altrui ricchezza e la ricchezza genera solo ricchezza e produce l'altrui lavoro: questa è la tragedia dell'economia signorile e servile.

E quanti in Sicilia gli affaticati carusi Ciàula di Pirandello non ridotti al buio della notte con la scoperta commovente del buio sconfitto dalla luna?³.

Il padrone della solfatara cosa chiedeva di diverso al caruso di quel che chiedeva alla bestia da soma che avrebbe dovuto trascinarli il carico?⁴. Il caruso era un caruso e la bestia una bestia. L'uno e l'altra gli servivano per le «energie» che possedevano⁵. E se non le possedevano, non facevano per lui. E c'era forse differenza tra l'esame medico a cui l'imprenditore assoggettava il macchinista alla fresa prima di assumerlo in servizio e l'esame veterinario a cui il padrone di una scuderia assoggettava il cavallo prima di pagarne il prezzo?⁶. Ditelo con delicatezza, Signori,

Herausgebers, datato «St. Ingbert, den 19. März 1973», e una *Druckerkklärung*, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1974, p. 682 [232, 18-25], e in G. W. F. Hegel, *Werke*, Redaktion E. Moldenhauer und K. M. Michel, VII, *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse. Mit Hegels eigenhändigen Notizen und den mündlichen Zusätzen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, p. 389, il § 244, che Ilting titola «*Proletarier und Kapitalisten*», reca: «Das Herabsinken einer großen Masse unter das Maß einer gewissen Subsistenzweise, [...] – und damit zum Verluste des Gefühls des Rechts, der Rechtlichkeit und der Ehre, durch eigene Tätigkeit und Arbeit zu bestehen, – bringt die Erzeugung des *Pöbels* hervor, die hinwiederum zugleich die größere Leichtigkeit, unverhältnismäßige Reichtümer in wenige Hände zu konzentrieren mit sich führt» [nell'ed. Moldenhauer-Michel: «Maß», «Tätigkeit», «zu bestehen –», «Reichtümer», e «zu konzentrieren, mit sich führt»]. La mia proposta: «L'abbassarsi [*Das Herabsinken*] di una grande massa sotto la misura di un certo modo di sussistenza, [...] – e con questo [*damit*] alla perdita del sentimento del diritto, della legalità [*Rechtlichkeit*] e dell'onore, per esistere [*bestehen*] attraverso [*durch*] la propria attività e lavoro, – cagiona [*bringt*] il generarsi [*die Erzeugung*] della *plebe*, il che in cambio al tempo stesso [*hinwiederum zugleich*] porta con sé la più grande facilità di concentrare in poche mani ricchezze sproporziate» (per «plebe», corsivo al posto dello spaziato).

² F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1881-1882*, 12 [92], trad. di M. Montinari, in *Opere*, vol. V, tomo II, a cura di M. Carpitella, Adelphi, Milano 1991², p. 478.

³ L. Pirandello, *Ciàula scopre la Luna* [1907], in *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, vol. II, tomo I, Mondadori, Milano 1987, pp. 456-464 («Opere», nuova ed. diretta da G. Macchia, s.n.).

⁴ F. Carnelutti, *Il vizio redibitorio nel contratto di lavoro*, in «Rivista del diritto commerciale» (1910), n. 1, p. 519.

⁵ F. Carnelutti, *Studi sulle energie come oggetto di rapporti giuridici*, in «Rivista del diritto commerciale» (1913), n. 1, pp. 354-394.

⁶ F. Carnelutti, *Il vizio redibitorio nel contratto di lavoro* cit., p. 519.

Per il caruso e la bestia, per le energie dell'uno e dell'altra, per l'esame medico e l'esame veterinario, Carnelutti usa un tono narrativo che può destare stordimento tra i giuristi avvezzi alle formule canoniche della legge e della scienza giuridica e della pratica forense. Ma nessuno stordimento in me e in chi come me apprezza la scrittura di Carnelutti, raro esempio di studioso che dall'esegesi del diritto positivo ha tratto principi di teoria generale e immagini letterarie non prive di efficacia, e per me e per chi come me ha sempre avuto in uggia il *corpo morto* di un diritto e di una riflessione sul diritto che si spengono sulle inesperte penne e tastiere di computer dei giuristi puri che *nun s'incriscianu ma câmpanu accussì* e sono puri asini. La mia narrazione, più che una narrazione di una narrazione, è qui una narrazione dentro una narrazione, è *a story-telling inside a story-told*, in cui ho utilizzato le ricerche da me condotte in *Il criterio della buona fede e la scienza del diritto privato. Dal codice napoleonico al codice civile italiano del 1942*,

nessuna. Lì Pilato crocifisse. E appena vi sembrò che la *locatio operarum* nascondesse una *locatio hominis*, ancora con delicatezza, Signori, avete provveduto. Con un semplice cambiamento di nome al contratto di lavoro. Non più la locazione, che sa d'inquilino muffito quand'anche è un Kafka o un Gide, ma la vendita che media in sinallagma gli interessi contrapposti di *persone impersonali*, non i valori di *persone personali* che possiedono un *nome proprio*: e questa è una vendita di energie muscolari, mangiate e diventate robusti, avrete un miglior salario se più instancabili sarete nel cottimo.

Vanno uomini scalzi e affamati per gli aspri sentieri del mondo, sfiorando i cigli dei burroni che non hanno funi a cui aggrapparsi con le mani. Vanno feriti nell'anima. Vanno feriti alla testa e alle braccia, alle costole e alle gambe. Due lastre di vetro i loro piedi, potrebbero pattinare. Il corpo ha le sue ragioni che non sempre la ragione conosce. Deve nutrirsi, bere, riposare, vestirsi pesante se freddo e leggero se caldo. Deve unirsi ad altri corpi per lavorare, per innalzare lo sguardo al cielo, propizi giorni chiedendo in litanie sussurrate, per tirare la carretta della vita fino al sabato. Vanno uomini scalzi e affamati per tutta la terra. Scheletri di bambini dalla pancia enorme in braccio alle madri. Vecchi tra coperte sorrette a lettiga. Qualche valigia con l'ammasso della biancheria, pani induriti da bagnare nell'acqua, e le foto dei padri e dei nonni, e le foto degli altri figli e sorelle e fratelli già morti. Un pellegrinaggio. Invano cercano l'abito biancazzurro di Madre Teresa kosovara di Calcutta, le sua «cascata di luce nel cuore»⁷. Non sono più gli scariolanti o i *tamarri* di Melissa. Non più i lavoratori ammanettati al par dei malfattori. Non più le vittime del feroce monarchico Bava. Non più le mondine che mai tremarono. Non più quelli che chiamavano i compagni in fitta schiera perché sulla libera bandiera splendeva il sol dell'avvenir. E neppure i metallurgici del Sessantotto. Vanno uomini scalzi e affamati in punti lontani dell'atlante geografico, reietti in patria e scacciati da altre patrie. Le guerre non sono finite, e per giunta ciascuno di loro deve combattere ogni giorno la propria. Tanti Gesù, in attesa che Pilato li crocifigga.

IV, *Tendenze anticoncettualistiche*, 4, *Buona fede e contratto di lavoro*, Giuffrè, Milano 1971 ("Pubblicazioni della Facoltà di Giurisprudenza della Università di Pisa", n. 25), pp. 396-415. L'indicazione della raccolta in un unico vol. mille916 dei due saggi di Carnelutti, da me *supra* citati, a p. 401 nota 152.

⁷ A. N. Berisha, *Ujvarë drite në zemër. Katërmbëdhjetë pamje të hirit hyjnor të Agnes Gonxhe Bojaxhiut – Nënës Tereze*, Argeta-LMG, Tiranë 2009 ("Biblioteka «Nënë Tereza»", s.n.); *Cascata di luce nel cuore. Quattordici immagini sulla Grazia Divina di Agnes Gonxhe Bojaxhiu – Madre Teresa*, trad. di E. Nishani, riv. da D. Corradini H. Broussard, Pellegrini, Cosenza 2010.

E anche D. Corradini H. Broussard | D. Corradini H. Brusard, *Narrando gli abissi. Tre romanzi di Anton Nikë Berisha | Rrëfime të thellësive. Rreth tri romaneve të Anton Nikë Berishës*, 3, *Cantica della luce | Kantiku i dritës*, trad. di A. Kasoruh, Faik Konika, Prishtinë 2009, pp. 81-120, 81-99, 101-120. Il mio prenome «Domenico» e i miei cognomi per esteso e il titolo in italiano del vol. nella prima di copertina, in albanese nella quarta con il mio prenome «Domeniko», ed entrambi i titoli ma con il mio prenome e i miei cognomi per esteso solo in italiano nell'occhiello a p. 1. Il titolo in italiano e quello in albanese di 3 a pp. 81, 101. La datazione di 3, «*Dimora del Vento – Càsina, 7 novembre duemila8, tre mesi dopo Zia Gilda*» e «*Banesa e Erës – Càsina, 7 nëntor 2008, tre muaj mbas teze Xhilda*», a pp. 99, 120.

Il Muro di Berlino è caduto, 9 novembre mille989. Ma dalla fine del comunismo non è nata la democrazia. È nata una libertà incrudelita che con Smith e Ricardo non ha niente da spartire e reincarna il *bellum omnium contra omnes* dell'assolutista Hobbes, come pure la dialettica *amicus-hostis* del nazista Schmitt. Dominati da un entusiasmo senza confini, coloro che pietra da pietra abbatterono il Muro di Berlino soffrivano di cecità e non di miopia. Di una «cecità [...] bianca», di una cecità che conduce all'«incapacità di riconoscere quel che si vede» e che Saramago ha innalzato a categoria dello spirito⁸. E non videro le scaglie delle pietre conficcarsi nei corpi. E neanche le pietre rotolanti. Donde l'Unione Europea, apportatrice di grandi speranze e in realtà una *Viergroschenoper*, nonostante l'entrata in vigore del Trattato di Lisbona, 1 dicembre duemila9, un soldo in più rispetto alla vicenda del mendico e furfante e baronetto Mackie Messer nella declinante Repubblica di Weimar⁹: perché se allora la borghesia produsse un ordine borghese del mondo, ora

⁸ J. Saramago, *Cecità*, trad. di R. Desti, Einaudi, Torino 1996, p. 22.

Per il testo portoghese, che nel titolo rivela la tendenza di Saramago a narrare dopo aver esaminato e meditato, *Ensaio sobre a Cegueira. Romance*, Caminho, Lisboa 1995 ("O Campo da Palavra", s.n.), p. 28: «cegueira [...] branca» e «incapacidade de reconhecer o que se vê». La mia proposta, che è una variante stilistica e non contenutistica: «incapacità di riconoscere ciò che [o que] si vede».

Nell'occhiello a p. 9 dell'*Ensaio sobre a Cegueira* la citazione dal *Livro dos Conselhos* è disposta su una sola riga: «Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara». Nell'occhiello a p. 1 dell'ed. Einaudi, su due righe: «Se puoi vedere, guarda. | Se puoi guardare, osserva». Poiché il «ver» è più intenso dell'«olhar», e infatti molti guardano senza vedere e pochi vedono guardando, e poiché «repara» è tanto *guarda* quanto *poni attenzione*, la mia proposta: «Se puoi guardare, vedi. Se puoi vedere, esamina». Del resto, il verbo *esaminare* e il sostantivo *ensaio* hanno la stessa radice latina: da **ex-ago*, con *examino* e *examen*.

Non so quale ed. del *Livro dos Conselhos*, conosciuto anche come *Livro da Cartuxa* in riferimento al Convento da Cartuxa de Scala Coeli in Evora, abbia tenuto presente Saramago. Ne indico una, *Livro dos Conselhos de el-rei D. Duarte (Livro da Cartuxa)*, ed. diplomática, transcr. de J. J. Alves Dias, intr. de A. H. de Oliveira Marques e J. J. Alves Dias, rev. de A. H. de Oliveira Marques e T. F. Rodrigues, Editorial Estampa, Lisboa 1982. Non sono a conoscenza di trad. italiane.

Nella prima di copertina e nel controfrontespizio a p. IV dell'ed. Einaudi il sottotitolo «Romance» dell'originale portoghese è omissso.

⁹ B. Brecht, *L'opera da tre soldi* (ms. 1928), a cura di E. Castellani, Einaudi, Torino s.d. ("Collezione di Teatro", n. 14).

Da p. 121 desumo che potrebbe trattarsi di una rist.⁵⁻⁶⁻⁷⁻⁸⁻⁹ duemila8 o duemila9 o duemila10, con rist.¹⁰ programmata duemila11. Nel frontespizio a p. 3 «Nuova edizione»: «Nuova» rispetto a quale altra precedente, non so. Nel controfrontespizio a p. 2, dopo il titolo che si dà per «originale» *Die Dreigroschenoper*, «Collaboratori: E. Hauptmann, K. Weill», «Copyright 1955 by Suhrkamp Verlag, Berlin» e «© 1958 e 1998 Giulio Einaudi s.p.a., Torino». In effetti, nella prima di copertina dell'ed.¹ a stampa del ms., *Die Dreigroschenoper (The Beggar's Opera). Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern nach dem Engleschen des John Gay. Die Uraufführung fand am 31. August 1928 im Theater am Schiffbauerdamm in Berlin statt. Den Bühnen gegenüber als Manuskript gedruckt*, Felix Bloch Erben-Universal-Edition, Berlin-Wien-Leipzig s.d. (ma 1928), a «Elisabeth Hauptmann» è attribuita la «Übersetzung», a «Brecht», con prenome abbreviato in «Bert», la «Bearbeitung», a «Kurt Weill» la «Musik».

A disorientare ancor più il lettore contribuisce B. Brecht, *Die Dreigroschenoper. L'opera da tre soldi*, con testo a fronte, a cura di C. Vigliero, trad. di E. Castellani, Einaudi, Torino s.d. ("ET Teatro", n. 1028). Da p. 226 desumo che potrebbe trattarsi di una rist.⁵⁻⁶⁻⁷⁻⁸ duemila9 o duemila10, con rist.⁹⁻¹⁰ programmate duemila11 e duemila12. Nel controfrontespizio a p. IV «© 1995 e 1998 Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main» e «© 2002 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino». Di Gay e della Hauptmann e di Weill si dice solo nell'*Introduzione* di C. Vigliero a pp. V-XXVIII. Dall'*Avvertenza* non firmata a p. XXIV: «La traduzione di Emilio Castellani, in taluni passi assai libera per esigenze sceniche e metriche, è stata rivista per la presente edizione con testo a fronte». No, così non va. Non è un che di *gurpignu*. Una stessa casa editrice non può lasciare che circolino in commercio due versioni diverse della *Dreigroschenoper*, una giudicata in modo negativo perché «in taluni passi assai libera» e l'altra giudicata migliore perché «rivista».

Per la filmografia, mi limito a citare *Die 3 Groschen-Oper* mille931, diretta da G. W. Pabst, avendola vista in un *cinéma d'essai* a Monaco di Baviera mille963, quando là studiai per un anno accademico presso la Maximilianeum

l'ordine del mondo non è né borghese né antiborghese, e in ciascuno Stato, che tale rimane con le sue leggi non sempre democratiche e le sue bandiere e il suo inno, è l'ordine del mercato finanziario che dovunque attinge denaro e con denaro lo scambia, e anche attinge dal denaro dei piccoli risparmiatori che già pensano a quanto costerà il loro funerale e non vogliono gravare sui superstiti coniugi e figli e nipoti. I comunitari e gli extracomunitari, i comunitari con diritti forti e gli extracomunitari con diritti deboli o senza diritti. Te ne accorgi pure agli aeroporti, *international flights*. Ottentotti e Parigini. Alla dogana, due porte d'uscita che immettono su due corridoi diversi: una porta per gli extracomunitari, e per i comunitari un'altra, e sono costretti a separarsi in beffa al principio giuridico della pari dignità e ai diritti dell'uomo. *L'Europa resta un bluff*¹⁰. *L'euro senza Europa*¹¹.

L'ordinamento giuridico di Maastricht è discriminatorio. L'Onu aveva fatto meglio il 10 dicembre mille948, con la *Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo*. Tanto al primo "considerato" del *Preambolo*: «Considerato che il riconoscimento della dignità inerente a tutti i membri della famiglia umana, e dei loro diritti uguali e inalienabili, costituisce il fondamento della libertà, della giustizia e della pace nel mondo». Quanto all'art. 1, con un'ispirazione ecumenica che fu anche di Rousseau nel *Contrat social* e di Hegel nelle *Grundlinien der Philosophie des Rechts*: «Tutti gli esseri umani nascono liberi ed uguali in dignità e diritti. Essi sono dotati di ragione e di coscienza e devono agire gli uni verso gli altri in spirito di fratellanza». E poi la *Convenzione per la salvaguardia dei diritti dell'uomo e delle libertà fondamentali*, il 4 novembre mille950. Al § 1 dell'art. 4: «Nessuno può essere tenuto in condizioni di schiavitù o di servitù». E ai §§ 1, 2 e 3 lett. b e c dell'art. 6, in tema di giusto processo o processo giusto: «Ogni persona ha diritto a che la sua causa sia esaminata equamente, pubblicamente ed entro un termine ragionevole [...]. Ogni persona accusata di un reato [...] ha diritto di: disporre del tempo e delle facilitazioni necessarie a preparare la sua difesa; difendersi personalmente o avere l'assistenza di un difensore di sua scelta e, se non ha i mezzi per retribuire un difensore, poter essere assistito gratuitamente da un avvocato d'ufficio, quando lo esigono gli interessi della giustizia». A Maastricht ci si è rivolti ai popoli di Stati nazionali, le loro nazionalità conservando. Un macrodiritto rispetto ai microdiritti di questi Stati.

Stiftung. E altri film, di cui pure conosco titoli e date, non cito perché non li ho visti, come non cito gli interpreti delle *songs* di Weill, *Mack the Knife* la più famosa, perché non le ho ascoltate dal vivo ma solo su You Tube per le voci di Milva e Gianna Nannini e Lotte Lenya. Non mi si addicono le *second hand quotations*, che volentieri lascio agli studiosi che navigano su Internet e copiano notizie spesso imprecise. A me bastano e devono bastare i circa 17mila volumi della mia biblioteca, per dimora nel paesino medievale di Càscina e per tardanza d'anni e acciacchi dell'età altri volumi non essendo in grado di consultare presso biblioteche pubbliche che non siano quelle di Pisa, e a Pisa non c'è la Nazionale come a Firenze o Roma o Napoli.

¹⁰ È uno dei tre strilli, il terzo, che compare nella prima di copertina e nel frontespizio a p. 3 su "I quaderni speciali di *Limes*. Rivista italiana di geopolitica", 1 (2009), suppl. al n. 4. Il titolo del quad. è *La Cina spacca l'Occidente*. Non è indicato il n. dell'annata. L'ho desunto dalle pubblicazioni successive.

¹¹ È il titolo, che compare nella prima di copertina e nel frontespizio a p. 3 su "I quaderni speciali di *Limes*. Rivista italiana di geopolitica", 2 (2010), n. 1.

L'Onu si era rivolta ai popoli della terra senza distinzione, un *totum ius*, uno *ius omnium hominum*. Il positivismo giuridico, da una parte. E il diritto naturale, dall'altra. La ragion di Stato di Creonte. E la ragion del cuore di Antigone¹². Della quale si avverte l'eco nella *Carta dei diritti fondamentali dell'Unione Europea*, proclamata dal Parlamento europeo e dal Consiglio e dalla Commissione il 7 dicembre 2000.

Vanno uomini scalzi e affamati. Nel quartiere dove nacqui tra piante di gelso bianco per la filatura, li vidi da bambino¹³. E nelle stradine che si aprono a ventaglio sulle piazze di Lisbona, li vidi. E nei Quartieri Spagnoli, a Napoli, e nella casba della Salerno antica in tufo giallante. «Mi s'arricottà u latta»: fotogramma di una giovane donna disperata, a cui il lattaio aveva venduto latte buono solo per la ricotta, tanto disperata che la scena aveva bisogno di testimoni sulla via, *ruga o rruga* la si chiamava, e nelle case accanto, perché tutti sapessero che quella mattina non c'era da mangiare per i figli.

Al Liceo Classico Pasquale Galluppi della mia città, mi ero imbattuto in una pagina di Croce: «Mi sembra [...] opportuno che alla facoltà di giurisprudenza sia unito un insegnamento di filosofia. Ma, direi, di *filosofia* senz'altro, e non già di *filosofia del diritto*, perché la filosofia del diritto non è isolabile dall'organismo della filosofia, e, quando si cerca d'isolarla, diventa così evanescente da doverla riempire, per darle l'aspetto di cosa solida, di un contenuto estraneo e raccoglitticcio»¹⁴. E in una pagina di Brissot: «j'osai [...] appliquer la philosophie à la

¹² Pur consapevole che molte e molto discordanti sono le interpretazioni della tragedia di Sofocle, e che a causa di queste interpretazioni l'*Antigone* è diventata le *Antigoni*, continuo a non schiodarmi sul punto dalla tesi sostenuta nel mio saggio *Ma dove? Ma quando?*, in G. M. Chiodi, a cura di, *L'immaginario e il potere*, Giappichelli, Torino 1992 («Miti simboli e politica», n. 1), pp. 93-104.

L'indicazione della collana e del relativo numero si desumono solo dal dorso. Non dalla prima di copertina né dal frontespizio a p. 3, dove con eccentricità grafica «Miti simboli e politica» compare come parte del titolo del vol. e dove compare anche la dicitura «Seminario filosofico per le scienze politiche e sociali».

¹³ Questo riferimento alla mia infanzia, per una riflessione speculativa sull'esperienza giuridica, e per ciò stesso lontana tanto dalle riflessioni esegetiche e concettualistiche dei giuristi puri quanto dalle riflessioni giusfilosofiche sull'analisi del linguaggio normativo, credo d'averlo usato la prima volta con voluta insistenza nel saggio *Os Direitos Fundamentais e o Primeiro Dever Fundamental*, in «Revista da Faculdade de Direito da UFPR, Curitiba», (1998), n. 30, pp. 11-23, spec. p. 23: «Apprendi a pensar com alma desde a infância quando morava no meu bairro [...], numa região das mais pobres da Itália. E lá viveram meninos necessitados de comida, roupas, calçados, mas cheios de ternura: perdedores mas não resignados. E eu era um dos meninos».

Il saggio riproduce *tel quel*, ma con numerosi e fastidiosi errori di stampa, il ms. da me preparato per la lezione inaugurale dei «Cursos de Pós-graduação em Direito» che tenni a Curitiba il 10 marzo 1997, su invito del processualpenalista Jacinto Nelson de Miranda Coutinho e del civilista Luiz Edson Fachin, e alla presenza di una giovane laureata che poi sarebbe diventata mia collaboratrice presso la Facoltà di giurisprudenza dell'Università di Pisa, Ana Carla Harmatiuk Matos MJB.

Al quartiere dove nacqui ho dedicato il romanzo *Gelso Bianco*, Ets, Pisa 1988; trad. portoghese, grazie a José Saramago *e foi muito triste por mim o dia 18 Junho do ano dois mil e 10*, di J. Colaço Barreiros, *Amoreira Branca*, Caminho, Lisboa 1996; trad. albanese di A. Prizreni, riv. da A. N. Berisha, *Shjella e kryqëzimit. Roman, Shpresa*, Prishtinë 2005. E anche il componimento in endecasillabi e novenari *Gelso Bianco*, inedito duemila8, che è parte dell'*Alfabetario d'amore*, inedito duemila3-duemila10.

¹⁴ B. Croce, *Conversazioni critiche*, I (1915), IX, *Filosofia del diritto*, Laterza, Bari 1950⁴ («Scritti di storia letteraria e politica», n. 9), pp. 243-244 (corsivo al posto dello spaziato).

Nel sommario non numerato a p. 225, IX è collocato in settima fila e ha come titolo *La filosofia nelle facoltà di giurisprudenza*, ma nel fuori-gabbia a margine sx di p. 242 diventa *La filosofia nella facoltà di giurisprudenza*.

jurisprudence»¹⁵. E al *thaumázein* conducendomi, mi sorpresero quelle pagine nella mia città, Chatacium un tempo e con Eliot *unreal city* da tempo¹⁶. Era l'ottobre mille960: matricola di Giurisprudenza presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Tutti i miei professori di diritto positivo erano kelseniani. Non ammettevano che esistesse altro diritto se non il diritto dello Stato. Non ammettevano che la scienza giuridica potesse riferirsi all'etica. E guai a parlargli di giustizia, guai a riferirsi alle ingiustizie che si consumano nel campo dell'economia e per cui i poveri restano

¹⁵ J. P. Brissot de Warville, *Théorie des lois criminelles*, I, *Préface*, s.e., Berlin 1781, p. II.

La Bibliothèque Nationale di Parigi possiede solo questo primo vol. e non anche il secondo. I due voll. sono posseduti dalla Fondazione Feltrinelli di Milano, ma nell'ed. Utrecht, che è dello stesso anno di quella berlinese.

¹⁶ Mi rendo conto che qui il richiamo a Eliot è impertinente, non nel senso che in assoluto *non pertinet* ma nel senso che in relazione a me è *res quae ad meum officium non pertinet*, io Eliot non essendo. E mi rendo anche conto che il campo semantico in cui si colloca al vocativo l'«Unreal City» in *He Do the Police in Different Voices: Part II., The Fire Sermon*, v. 93, di T. S. Eliot, *The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound* (ds. e ms. 1921), ed. by V. Eliot, Faber and Faber, London-Boston 1971, con numerazione dei vv., p. 43, è diverso dal campo semantico da me utilizzato. Chatacium non è certo Londra, innanzitutto. Non c'è il London Bridge sotto cui scorre gonfio il River Thames, c'è il Ponte di Siano sotto cui scorre esile la Fiumarella. E poi la London di Eliot è «unreal», perché *immaginaria in allegoriche* «[...] broken images [...]» (*He Do the Police in Different Voices: Part I., The Burial of the Dead*, v. 75, p. 7), e perché teatro di situazioni che nella realtà esteriore non sono accadute ma possono accadere, come quando si dice «London Bridge is falling down, falling down, falling down» (*He Do the Police in Different Voices: Part II., What the Thunder Said*, v. 106, p. 89). La mia Chatacium è invece «unreal», perché *immaginale nel simbolico*, e perché teatro di situazioni che nella realtà interiore mi sono accadute e non potevano non accadermi, un *topos tês psychês*.

L'ed. definitiva (statunitense) con *Notes* di Eliot è *The Waste Land*, Boni and Liveright, New York 1922 (l'ed.¹ inglese UK presso la Hogarth Press, London 1923). È riprodotta anche in T. S. Eliot, *Poesie*, con testo a fronte, trad. di R. Sanesi, Garzanti, Milano 1975 («I Garzanti – I Grandi Libri», s.n.), pp. 143-178, ma a p. 143 il titolo solo in italiano e l'indicazione didascalica della data come se facesse parte del titolo, *La terra desolata* (1922), e solo in italiano la dedica a Ezra Pound prima della citazione in esergo, senza numerazione dei vv. Le *Note a «La terra desolata»* a pp. 174-178, titolo sovrabbondante rispetto all'originale *Notes*, non recano il testo a fronte. Nel controfrontespizio a p. II «Bompiani» e nel frontespizio a p. III «Garzanti». A p. IV «Nella collezione I Garzanti – I Grandi Libri | I edizione: giugno 1975», «© Casa Editrice Valentino Bompiani & C. s.p.a., 1961 | Pubblicazione su licenza temporanea dell'Editore Bompiani», «© Aldo Garzanti Editore, 1975».

Un'altra riproduzione dell'ed. definitiva, con testo a fronte, trad. di R. Sanesi, in T. S. Eliot, *Opere 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 1992 («Classici Bompiani», s.n.), pp. 583-623, *The Waste Land* | *La terra desolata* (1922), ma a p. 583 in corsivo il titolo in inglese e in tondo il titolo in italiano con data dell'originale statunitense e solo in italiano la dedica a Ezra Pound posposta alla citazione in esergo, senza numerazione dei vv. Le *Note a «La terra desolata»* a pp. 618-623, sempre con titolo sovrabbondante rispetto all'originale *Notes*, continuano a non recare il testo a fronte, e senza testo a fronte sono pure gli scritti in prosa di Eliot a pp. 47-265, 267-274, 329-351, 353-495, 543-581, 625-656, 667-866, 913-1021, 1037-1048, 1077-1228, 1283-1297, 1427-1448, 1469-1566. Nella prima di copertina e nel frontespizio a p. III «Classici Bompiani». Nel controfrontespizio a p. IV «Per l'opera in raccolta | © 1992 Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A. | I edizione Bompiani gennaio 1992». A pp. V-VI, non firmata e posta sotto la testatina *Introduzione*, una *Giustificazione*, dove l'ed. V. Eliot non è citata nei suoi estremi filologici, ed è citata come *The Waste Land, A Facsimile & Transcript of the Original Drafts including the Annotations of Ezra Pound*, e dove con genericità si dice che un'«edizione non autorizzata» dell'ed. V. Eliot «è apparsa in Italia nel 1982».

Da questa genericità fuggo e m'insolo indicando *La terra desolata*, con testo a fronte e «con il testo della prima redazione», trad. di A. Serpieri, Rizzoli, Milano 1982. Nella prima di copertina «BUR Poesia» e «Rizzoli». Nel frontespizio a p. 3 «Biblioteca Universale Rizzoli | Milano 1982». A p. 4 «© 1982 Rizzoli Editore, Milano», «prima edizione: marzo 1982» e «Ringraziamo la casa Editrice Bompiani e Roberto Sanesi per averci concesso di pubblicare la prima redazione di *The Waste Land*». Ma se nell'ed. Sanesi mille992 presso Bompiani è detto tutto il contrario a p. VI, e cioè è detto che proprio per la *prima redazione* dell'opera «ogni insistenza non è valsa a ottenere i diritti di includerla in questo volume»? Il fatto è che Serpieri sembra aver riprodotto senza autorizzazione degli aventi diritto a pp. 132-193 *He Do the Police in Different Voices*, numerandone i vv. e numerando i vv. della sua trad. Serpieri traduce *Lui rifa la polizia con varie voci*, anziché *Lui fa la polizia con voci differenti*. Una soggettiva questione di gusto, non c'è dubbio. E però, senza dubbio, è sbagliato, dal punto di vista ortografico, rendere la terza persona singolare del verbo *rifare* con *rifa* invece che con *rifà*.

poveri e ricchi i ricchi, specie attraverso quella cinghia di trasmissione delle povertà e delle ricchezze che è la successione ereditaria. E guai a ricordargli Aristotele e l'*Etica Nicomachea*. Ti dicevano che avresti dovuto studiare Lettere e filosofia, non Giurisprudenza. E a stento riconoscevano che l'economia proietta la sua ombra sul diritto in pochi casi: nelle obbligazioni alimentari, dove si deve tener conto delle condizioni economiche dell'alimentando e dell'alimentante, nella donazione di modico valore, dove la modicità va valutata anche in relazione alle condizioni economiche del donante, nella rescissione per lesione e nella risoluzione per eccessiva onerosità sopravvenuta della prestazione. Del resto, poveri e ricchi non erano per Costituzione disuguali davanti alla legge. Cosa chiedere di più?

Kelseniano era Carlo Furno, di cui seguii le lezioni di Diritto processuale civile e di Teoria generale del diritto nel mille962. Non faceva lezione stando dietro la cattedra, si sedeva davanti la cattedra, il più possibile vicino a noi tra i banchi. E agli esami colloquiava, non interrogava come un giudice in Tribunale. Ma che il processo civile è qualcosa di drammatico, perché di carne e ossa sono gli attori e i convenuti e i giudici e i pubblici ministeri, che i ricchi si avvalgono di valenti e difensori di fiducia e che i poveri sono spesso contumaci e per stanchezza non hanno né voglia né forza di accedere al gratuito patrocinio, questo non l'imparai da Furno. Kelsen ci veniva somministrato come un farmaco contro ogni tentazione pregiuridica o metagiuridica. Un rimedio alla troppa letteratura e alla troppa storia e alla troppa filosofia che avevamo appreso nei Licei classici. E quando non Kelsen, un qualche suo seguace italiano: Bobbio il migliore, per organicità di esposizione e limpidezza di linguaggio. «Chi s'interessa di giustizia, non s'interessa di diritto, il giurista prende possesso del diritto, il filosofo prende posizione nei confronti del diritto»: così ci diceva Ugo Natoli dalla sua cattedra di Diritto civile¹⁷. Continuavano ad andare uomini scalzi e affamati. Ma i miei professori kelseniani, i piedi nudi e la fame non rientrando nelle fattispecie astratte delle previsioni normative al pari dei denti che ti battono nella bocca gelata, e al massimo potendo costituire indizi per il reato di mendicizia, erano giuristi felici. Si chiudevano nella fortezza della scienza noncuranti della sapienza, e studiavano le norme in un sistema autoreferenziale: «La nuit des chiffonniers»¹⁸. Erano giuristi ammalati di storiofobia e eticofobia. E sembravano malattie

¹⁷ Il monito di Natoli (mille915-mille992) proveniva da H. Kelsen, *Teoria generale del diritto e dello Stato* (1945, *General Theory of Law and State*), trad. di S. Cotta e G. Treves, Comunità, Milano 1952, e da N. Bobbio, *Teoria della scienza giuridica*, Giappichelli, Torino 1950.

Per noi «Normalisti di Giurisprudenza», come amava chiamarci Giuseppe Pera (mille928-duemila7) con toscana ironia, questi due testi erano allora di lettura quasi obbligatoria. Li conservo ancora nella mia biblioteca con annotazioni critiche a margine d'ogni pagina, e dalle critiche di quegli anni lontani non mi sono mai schiodato.

Poiché ai più sfugge, ricordo che la *General Theory of Law and State*, già pronta per la stampa nell'aprile mille944, fu scritta da Kelsen in tedesco nel periodo del suo insegnamento presso la Harvard University, cominciato nel mille941, e fu poi tradotta in inglese USA da A. Wedberg e W. Kraus, Kelsen rivedendo la traduzione e rimaneggiandola.

¹⁸ P. Éluard, *Les cendres vivantes* (1926), in *Poesie con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica*, con testo a fronte, trad. di F. Fortini, Einaudi, Torino 1981², p. 68.

benefiche, dato che recavano felicità. Però la loro felicità era dovuta proprio all'oblio della storia e dell'etica, che li spingeva ad arrestarsi dinanzi allo scenario del diritto senza mai attraversarlo, perché attraversandolo avrebbero scoperto ciò che non gli interessava scoprire: il potere, e con il potere Machiavelli, e con Machiavelli il Principe di turno.

Il carretto del lattaio, legno secco tagliato con l'accetta, cigolando su ruote cerchiato di ferro, ogni mattina, già l'alba dissolta in vapori grigiooro, rischiava di scontrarsi con il carretto su cui la pianola suonava canzoni napoletane, e a volte si scontravano nei tre metri che dividevano le case dirimpettaie, e tutti alla finestra a sentirne il fracasso con l'aria del capotamburo¹⁹. Le costruzioni, su fondi finitimi, a distanza non minore di tre metri²⁰. Il comproprietario di un muro comune può immettervi travi, purché le mantenga a cinque centimetri dalla superficie opposta²¹. E pozzi e cisterne e fosse di latrina e concime presso il confine: si possono aprire, basta che il muratore misuri

A p. 69, sotto il titolo *Le ceneri vive*: «La notte degli straccivendoli». Giusto. Perché *chiffon* è lo *straccio*, e tradurre *chiffon* con *cencio* e *chiffonniers* con *cenciaioli* o *cenciai* sarebbe stato un inutile toscanismo. L'aggettivo francese m. *vivant* f. *vivante* è in italiano tanto *vivente* quanto *vivo* e *viva*. Per non perdere l'assonanza tra il francese e l'italiano, la mia proposta: «*Le ceneri viventi*». Le sette *Prose* raccolte nell'*Appendice* a pp. 415-450 non hanno testo a fonte. A differenza di Fortini, ho preferito mantenere l'accento acuto per «Éluard».

¹⁹ Questa narrazione e le altre che seguono hanno a loro cornice la prospettiva di *Law (and Politics) as Literature*, con l'indicazione delle fonti normative, considerate appunto come (*deep*) *structures* dello *story-telling* e delle *stories-told*.

Una prospettiva di cui mi sono avvalso per *L'economia e il diritto dei poveri*, Tep, Pisa 2006 («Il tempo della poiesis», n. 11), per «*Date manibus*». *Aforismi sull'etica dei diritti umani e dintorni*, in F. Sciacca (a cura di), *Studi in memoria di Enzo Sciacca*, II, *Liber Amicorum*, Giuffrè, Milano 2008 («Università di Catania. Pubblicazioni della Facoltà di Scienze Politiche», n. 26), pp. 273-313, per *Prologo ai diritti dell'uomo*, in *Tra storia e diritto. Studi in onore di Luigi Berlinguer promossi dalle Università di Siena e Sassari*, I, Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2008, pp. 613-645, per *Nottario. Novanta pensieri sull'etica e il diritto e l'economia*, in A. Donati-A. Garilli-S. Mazzarese-A. Sassi (a cura di), *Diritto privato. Studi in onore di Antonio Palazzo*, I, *Fondamenti etici e processo*, a cura di A. Donati e A. Sassi, Utet, Torino 2009, pp. 255-285, per *Il diritto iroso*, in «Materiali per una storia della cultura giuridica», 39 (2009), n. 2, pp. 375-396, e per *Verità ontica e verità processuale. Il diritto come fatto e come rappresentazione*, in M. P. Mittica, a cura di, *Dossier Diritto e letteratura. Prospettive di ricerca*, in Atti del I Convegno nazionale della Italian Society for Law and Literature, Bologna 27-28 maggio 2009, online in *ISLL Papers*, vol. 2, 2009, pp. 12-49, poi in C. Faralli-M. P. Mittica, a cura di, *Diritto e letteratura. Prospettive di ricerca*, Aracne, Roma 2010, pp. 29-73.

Una prospettiva che, avendo io a sodali i miei allievi Luigi Alfieri dell'Università di Urbino e Fabrizio Sciacca dell'Università di Catania, in me è più risalente, e inattuale si è mantenuta per molto tempo. Cominciò con *Transiti. Scritti di ideologia, mitologia e politica*, Franco Angeli, Milano 1978, 1982² («La società», n. 78), proseguì con *Il centro e l'anello. Filosofia della contraddizione e sapere dell'inconscio*, Giuffrè, Milano 1986, e ebbe anche una sorta di manifesto nel saggio *Filosofare poetando*, in «Giornale di metafisica», 17 (1995), nn. 1-2, pp. 121-132, poi, con alcune modifiche e un più ricco corredo di note, in M. C. Naldini, *Frammenti greci*, Tep, Pisa 2005 («Il tempo della poiesis», n. 8), pp. 11-31. In Italia, non era ancora la *Tagesmode*. In Italia, gli *altri* sono venuti dopo di me: e benvenuti.

Allo studio del diritto civile (e del diritto pubblico) nell'ottica della riflessività giuridica dell'economia mi sono dedicato, oltre che in *Il criterio della buona fede e la scienza del diritto privato* cit., anche in *Garantismo e statualismo. Le codificazioni ciclistiche dell'Ottocento*, Giuffrè, Milano 1971, 1984 rist.¹, 1985 rist.², 1986 rist.³ («Pubblicazioni della Facoltà di Giurisprudenza della Università di Pisa», n. 39), in *Storicismo e politica del diritto*, Laterza, Roma-Bari 1974 («Biblioteca di Cultura Moderna», n. 759), trad. castigliana di L. Spinelli, *Historicismo y Politicidad del Derecho*, Editorial Revista de Derecho Privado-Editoriales de Derecho Reunidas, s.l (ma Madrid) 1982 («Monografías», s.n), in *Per la democrazia e il socialismo*, Guida, Napoli 1977, pp. 77-113, trad. parz. messicana di J. Hennequin, *Crítica del Politicismo y del Juridicismo*, in «Crítica Jurídica», 3 (1986), 4, pp. 7-30, in *Sul codice civile italiano*, ms. inedito mille979 digitato al computer da F. Carmignani duemila6, in «*Hominum causa omne ius constitutum*». *Dall'ingiustizia all'ontologia della parità e ai diritti dell'uomo*, in «Rivista internazionale di filosofia del diritto», 87 Serie V (2010), n. 1, pp. 1-25, e in *Danzando su una virgola di cielo. I diritti del cittadino e i diritti dell'uomo*, ms. inedito duemila13.

²⁰ Il riferimento è all'art. 873 cc it.

²¹ Il riferimento è all'art. 884¹ cc it.

bene e stia attento a lasciare almeno due metri tra il confine e il punto più vicino del perimetro di pozzi e cisterne e fosse di latrine e concime, e almeno un metro per i tubi d'acqua pura o lurida²². E se il tuo silos e la tua stalla e il tuo pollaio hanno una luce o una veduta, non siano troppo vicini al fondo di un altro, con il quale magari parli la sera alla bettola della grandine che sta rovinando i raccolti²³. L'igiene dei poveri. La profilassi dei poveri. Le fosse di latrina e concime e i tubi d'acqua pura o lurida, i ricchi li mettevano nei propri campi senza dar fastidio a nessuno, così estesi erano i campi, anche se un giorno, ricordo di cenere, il contadino Arturo, che zappava e taceva intorno ai pomodori e all'aglio che avrebbe mangiato in mezzo al pane, fu mandato dal suo padrone, Rosario Mancini fu Antonio, a controllare le fosse di latrina e concime, e lo tirarono su morto con il braccio destro teso e il pugno chiuso. E se il tuo sciame d'api è fuggito, era delicato il miele che ci facevi e te lo pagavano bene al mercato del giovedì, quello di castagno più di quello di acacia, hai due giorni per inseguirlo sul fondo altrui. E insèguilo senza mai dormire. Altrimenti ne perdi la proprietà che si trasmette al proprietario del fondo su cui stai invano correndo da ore immemorabili. E sarà lui a farci il miele e a venderlo. No, non hai tempo per il sonno. Devi riuscire a riprenderlo, il tuo sciame d'api: sennò come sfamerai i tuoi figli, e di te che penserà tua moglie, che sei buono solo a ingravidarla?²⁴. E insegui pure i tuoi animali mansuefatti, insèguili dovunque e riportali indietro²⁵. E attenzione ai tuoi conigli e ai tuoi pesci e ai tuoi colombi. Non lasciare che migrino ad altra conigliera o peschiera o colombaia. Non sarebbero più tuoi. A meno che tu non abbia un colombo viaggiatore. Ma i colombi viaggiatori ce li hanno i re e principi per i loro dispacci militari, e le principesse per i loro messaggi d'amore²⁶. Cose che a te non si addicono. A te si addice l'assicella di legno dolce, divisa in due in maniera longitudinale, tua una parte e l'altra di Donna Teresa, schiatta nobile, a cui tutte le domeniche porti ricotte in umide frasche, ed entrambi ci fate, tu sulla tua parte e lei sulla sua, una tacca di contrassegno e di tanto in tanto provate a far combaciare le due parti e l'assicella si ricompone perfetta se le tacche sono in numero uguale²⁷. E una volta che Donna Teresa ti aveva chiamato per zappettarle l'orto, stava giungendo la primavera, trovasti per caso sottoterra una piastra d'oro con stemma e corona. Gliela desti subito. «Che tesoro, che tesoro, il mio ricottaio zappatore», ti salutò rientrando in casa con la piastra tra le mani²⁸.

I poveri soffrono. I poveri tacciono. Tutti poveri Cristi. Il marito è il capo della famiglia e la moglie deve seguirlo dovunque egli intenda stabilire la sua residenza²⁹. E se dalla mano del marito

²² Il riferimento è all'art. 889¹⁻² cc it.

²³ Il riferimento è agli artt. 900-907 cc it.

²⁴ Il riferimento è all'art. 924 cc it.

²⁵ Il riferimento è all'art. 925 cc it.

²⁶ Il riferimento è all'art. 926 cc it., alla l. 13 dicembre 1928 n. 3086 e al rd 30 dicembre 1929 n. 2290.

²⁷ Il riferimento è all'art. 2713 cc it.

²⁸ Il riferimento è all'art. 932¹ cc it.

²⁹ Il riferimento è all'art. 144 cc it. preriforma, sostituito dall'art. 26 l. 19 maggio 1975 n. 151.

vola qualche schiaffo sul viso della moglie, «vide 'o mare quant'è bello», pazienza. Percosse? Impossibile, manca il dolo. Il marito non aveva né la coscienza né la volontà di tenere una condotta violenta idonea a cagionare un dolore fisico alla moglie. Anzi, la sua intenzione era buona. Un'intenzione educativa espressa attraverso l'esercizio di quello *ius corrigendi* che è garanzia dell'unità familiare³⁰. Questo m'insegnavano, codici alla mano, i miei professori di diritto. E intanto Pietro Caletta, calabrese disoccupato di mezza età, due figli gemelli di sette, Ciccio il maschio e Gesuzza la femmina, faccia rugosa da somigliare a un sessantenne, spingendo dalla schiena la moglie Rosa, sembrava non volesse camminare, statua dell'Addolorata, saliva sul treno per Milano: la nuova residenza che la storia aveva scelto per lui. Per riparare, si era sposato a sedici anni con una sedicenne. Istanza dei due al tribunale. Sentito il pubblico ministero: placet. Sentiti i rispettivi genitori, tremanti quelli di Rosa e fieri quelli di Pietro: d'accordo e anzi al più presto. Rosa già con la pancia a vista, nonostante il maglione largo e nero: niente da discutere sulla fondatezza delle ragioni addotte e sui gravi motivi. Quanto alla maturità psicofisica di Pietro e Rosa: un tango, e alla fine del tango una reciproca dichiarazione d'amore. Matrimonio celebrato, minori emancipati: tutti loro gli atti di ordinaria amministrazione, curatore il padre di Pietro per gli atti di straordinaria amministrazione, il giudice tutelare dovendoli però autorizzare. Non aveva un'impresa commerciale il padre di Pietro. L'avesse avuta, era fatta. Al tribunale non sarebbe costato niente dare a Pietro la possibilità di esercitare l'impresa del padre, e Pietro a compiere da solo anche gli atti di straordinaria amministrazione non attinenti all'esercizio dell'impresa³¹. Quasi due anni alla pressa, il povero Pietro. Stanco al mattino, stanco alla sera. «Oppio?». «Sì, grazie». E Rosa lo fece inabilitare. Avesse guadagnato il triplo di quel che guadagnava, non sarebbe stato inabilitato: i soldi per l'oppio, a quali mai gravi pregiudizi economici avrebbero esposto lui e la sua famiglia?³².

I poveri soffrono. I poveri tacciono. Lupi cresciuti nell'ombra lunga dell'individualismo, delirio totemico d'onnipotenza, li fanno soffrire. E non vorrebbero soffrire. Lupi addestrati in una qualsiasi Guantanamo del mondo. Non vorrebbero soffrire, i vagabondi della giustizia. Vagano nelle tenebre. Li mettono a tacere. E solo agli *splendida lumina stellarum* riescono a parlare: «Perché ci avete abbandonato?». Nella notte ci sono stelle, basta cercarle. E stelle nella notte del diritto. I miei professori riconducevano il diritto alle antiche sponde della pandettistica, sponde belle ma pur sempre antiche. E lo innalzavano a sistema di proposizioni linguistiche prescrittive da spiegare con proposizioni linguistiche descrittive, l'unica realtà essendo il linguaggio e non i fatti e non le vite dei singoli e non la vita vissuta con le cambiali in scadenza e i creditori pronti a protestarle. Tra le stelle nella notte del diritto, l'immobile e più brillante stella dell'etica. Non il

³⁰ Il riferimento è all'art. 581 e con lettura a contrario agli artt. 571-572 cp it.

³¹ Il riferimento è agli artt. 84¹, 390, 392², 394¹, 397³ cc it.

³² Il riferimento è all'art. 415² cc it.

pensiero politico di Kant, per cui il diritto deve genuflettersi dinanzi all'etica e però si genuflette conservando intatta la sua derivazione dall'*égalité de les enfants de la patrie*: «Tutti quelli che sono *sottoposti* a leggi sono sudditi di uno Stato e sono quindi sottoposti a una legge coattiva al pari di ogni altro membro della comunità [...]. Questa generale uguaglianza degli uomini come sudditi di uno Stato può perfettamente coesistere con la massima disuguaglianza nella quantità e nel grado del loro possesso, sia che si tratti di superiorità fisica o spirituale degli uni rispetto agli altri, sia che si tratti di disuguaglianza esteriore di beni di fortuna [...]; in guisa che il benessere dell'uno molto dipende dalla volontà dell'altro (il benessere del povero dalla volontà del ricco) e uno deve obbedire (come il figlio ai genitori, la moglie al marito) e l'altro a lui comandare, uno serve (come giornaliero), l'altro paga la mercede ecc.»³³. E nemmeno le considerazioni di Croce sull'*homo iuridicus*, in quanto diverso dall'*homo ethicus*: «giuridicamente, schiavo e salariato cedono entrambi, come suol dirsi, alla forza delle circostanze, o, come deve dirsi, diventano schiavi e salariati, perché in quel momento e pel tempo in cui durano come tali, trovano, in quello stato, la propria convenienza economica [...]. Quale è il criterio e la misura per determinare che la forza è maggiore nell'uomo, il quale asservisce un altro uomo, che non in quello asservito? Io, per quanto analizzi, non riesco a scorgere in questo caso se non l'incontro di due individui diversamente dotati

³³ I. Kant, *Sopra il detto comune: «Questo può essere giusto in teoria, ma non vale per la pratica»* (1793), II, *Del rapporto della teoria con la pratica nella politica. (Contro Hobbes)*, trad. di G. Solari, in *Scritti politici e di filosofia della storia e del diritto*, trad. di G. Solari e G. Vidari, ed. postuma a cura di N. Bobbio, L. Firpo e V. Mathieu, Utet, Torino 1971 ("Classici della Filosofia", s.n.), p. 256.

A p. 4 «Prima edizione: 1956», «Seconda edizione aggiornata: 1965», «Ristampa 1971». Il testo tedesco, *Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis*, in "Berlinische Monatsschrift", XXII (1793), n. 9, pp. 201-284, è riprodotto in I. Kant, *Werkausgabe*, hrsg. von W. Weischedel, I-XII, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977 ("Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft", nn. 186, 187, 55, 55, 188, 189, 56, 190, 191, 57, 192, 193), XI, *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*, I, pp. 125-172, A 201-A 284. Il titolo è il sottotitolo di II a p. 143, A 232, *Vom Verhältnis der Theorie zur Praxis im Staatsrecht (Gegen Hobbes)*.

Non si può rendere «Staatsrecht» con «politica», come nella trad. Solari. Lo si deve rendere con *diritto pubblico*, nemmeno con *diritto dello Stato* o con *diritto statale*.

Per la citazione, pp. 146-147, A 237-A 238: «Es ist [...] alles, was *unter* Gesetzen steht, in einem Staate Untertan, mithin dem Zwangsrechte, gleich allen andern Mitgliedern des gemeinen Wesens, unterworfen [...]. Diese durchgängige Gleichheit der Menschen in einem Staat, als Untertanen desselben, besteht aber ganz wohl mit der größten Ungleichheit, der Menge, und dem Graden ihres Besitztums, es sei an körperlicher oder Geistesüberlegenheit über andere, oder an Glücksgütern außer ihnen [...]; so daß des einen Wohlfahrt sehr vom Willen des anderen abhängt (des Armen vom Reichen) daß der eine gehorsamen muß (wie das Kind den Eltern, oder das Weib dem Mann) und der andere ihm befiehlt, daß der eine dient (als Tagelöhner) der andere lohnt, u. s. w.» (corsivo al posto dello spaziato). La mia proposta: «Ciascuno di noi tutti che sta (*steht*) sotto (*unter*) leggi (*Gesetzen*), suddito in uno Stato, quindi al diritto coercitivo (*dem Zwangsrechte*), è pari a tutti gli altri membri della comune natura (*des gemeinen Wesens*) che sono sottomessi (*unterworfen*) [...]. Questa totale (*durchgängige*) uguaglianza degli uomini in uno Stato, come suoi propri sudditi (*als Untertanen desselben*), coesiste però del tutto bene (*besteht aber ganz wohl*) con la massima disuguaglianza nella quantità e nel grado del loro possedere (*Besitztum*), si tratti di superiorità corporea (*körperlicher*) o spirituale su un altro (*über andere*) o di superiorità esterna a loro (*außer ihnen*) nei beni di fortuna [...]; così che il benessere di uno dipende dalla volontà di un altro (del povero dal ricco), uno deve obbedire (come il figlio ai genitori o la donna all'uomo) e l'altro lo comanda, uno serve (come salariato a giornata) l'altro paga il salario, ecc.». Con il che si salva almeno la ricorrenza di *unter* nel verbo *unterwerfen* = *sottomettere*, la distinzione tra *Besitztum* = *possedere* e *Besitz* = *possesso*, la comune radice del sostantivo *Löhner* = *salariato* e del verbo *lohn* = *pagare il salario*. E si mantiene la prosa scabrosa di Kant che la trad. Solari invece addolcisce con troppi giri di frasi.

[...]; e il dominatore è, a sua volta, dominato, chi serve è a sua volta servito. È una verità che verifico continuamente nei miei rapporti col mio servitore: che egli è mio padrone, almeno quanto io sono il suo; e che io sono suo servitore, almeno quanto egli è il mio»³⁴. Tra Kant e Croce, Hegel con il suo no etico e pregiuridico alla schiavitù e alla signoria: «La schiavitù è qualcosa di storico, cioè essa cade, appartiene *ad uno stadio anteriore al diritto*, è relativa. Tutta questa situazione non deve esserci [...]: nessun signore, quindi nessuno schiavo, ma altrettanto nessuno schiavo, quindi nessun signore»³⁵. Dinanzi all'etica, che tutti abbraccia, i vinti al pari dei vincitori, i disprezzati al pari degli osannati, le donne di strada al pari delle donne accostumate, gli stranieri al pari dei connazionali, la *Heimatlosigkeit*. L'etica, infatti, non conosce patrie. Né conoscono patrie, nell'etica essendo radicati, i diritti dell'uomo. Nella sua *Heimatlosigkeit*, l'etica fa tremare il diritto positivo ingiusto dei singoli Stati. E lo fa tremare dalle sue ingiuste fondamenta economiche, dalla dominanza dei signori sugli schiavi, dei potenti sui deboli, dei ricchi sui poveri.

«Ad rivum eundem lupus et agnus venerant». Assetati entrambi. Il lupo stava più in alto e assai più in basso l'agnello. «“Tu m'intorbidi l'acqua, mentre bevo!”»: il lupo. «“Ma no, Lupo, non può essere: | l'acqua scorre da te verso di me”»: l'agnello. «“Sei mesi fa hai tu m'insultasti [...]”»: il lupo. «“Ma come? Se non ero ancora nato!”»: l'agnello. Al lupo non restò che sbranarlo. Questa *fabula* scrisse Fedro «[...] propter illos [...] homines [...], | qui fictis causis innocentes opprimunt»³⁶. E le oppressioni non sono finite. Non sono finite le crocifissioni. E Pilato crocifigge

³⁴ B. Croce, *Obiezioni alla mia teoria del diritto* (1908), in *Riduzione della filosofia del diritto alla filosofia dell'economia*, a cura di A. Attisani, Ricciardi, Napoli 1926, p. 73.

³⁵ *Note autografe di Hegel alla Filosofia del diritto 30 ottobre 1822*, precedute da una *Prefazione del traduttore*, datata «Torino, 1952» e da una *Nota introduttiva di G. Lasson*, datata «Berlino, 9 maggio 1930», Al § 57, a cura di A. Plebe, in G. F. W. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto*, trad. di F. Messineo, cit., p. 450 (corsivo al posto dello spaziato).

Le *Note autografe di Hegel* non compaiono nell'ed. Marini né nell'ed. Cicero dei *Lineamenti di filosofia del diritto*. Nell'originale tedesco riprodotto nell'ed. Iltting, «Zu § 57 und § 57 A» [*Rph V*, nella *Druckerklärung* = «Hegel. Vorl. üb. „Rechtsphilosophie“ 1822/23»], pp. 241, 243: «Sclaverey ist (etwas) Geschichtliches – d.h sie [gehört] fällt gehört in einen Zustand vor dem Rechte – ist relativ – der ganze Zustand soll nicht seyn [...]; kein Herr kein Slave – [Scl] ebenso aber [kein Herr] kein Slave kein Herr». E nell'ed. Moldenhauer-Michel, [*zu § 57*], pp. 124, 125: «Sklaverei ist etwas Geschichtliches – d. h. sie fällt, gehört in einen Zustand vor dem Rechte – ist relativ – Der ganze Zustand soll nicht sein [...]; kein Herr, kein Sklave – ebenso aber kein Sklave, kein Herr». La mia proposta: «La schiavitù è qualcosa di storico, i.e. cade in una condizione antecedente al diritto e vi appartiene, è relativa. L'intera condizione non deve essere [...]; nessun signore nessuno schiavo, ma altrettanto nessuno schiavo nessun signore».

³⁶ *Lupus et agnus*, vv. 1, 5-6, 7-8, 10, 11, 14-15, *Il lupo e l'agnello*, in Fedro, *Le favole* (I-II ms. 31 d.C.? ms. III-V ms. successivi al 31 d.C. e di quanto?), I 1, con testo a fronte, trad. di E. Bossi, Zanichelli, Bologna 1980 («Poeti di Roma», s.n.), pp. 4, 5, senza numerazione dei vv.

La trad. Bossi si compone di 18 vv., mentre l'originale è di 15 vv. Il v. 1 dell'originale è inframmezzato nei vv. 1-3 «Sospinti dalla sete, | erano scesi a bere, lupo e agnello, | allo stesso ruscello». I vv. 5-6 dell'originale «“Cur” inquit “turbulentam fecisti mihi | aquam bibenti?”» sono raggruppati in forma esclamativa e non interrogativa nel v. 8. I vv. 7-8 dell'originale «“Qui possum, quaeso, facere quod quaereris, lupe? | A te decurrit ad meos haustus liquor”», con elisione della forma interrogativa, corrispondono ai vv. 10-11. I vv. 10, 11 dell'originale «“Ante hos sex menses male [...] dixisti mihi”» e «“[...] Equidem natus non eram!”» corrispondono ai vv. 13, 14. I vv. 14-15 dell'originale «Haec propter illos scripta est homines fabula, | qui fictis causis innocentes opprimunt», con elisione di «scripta est» e di «homines», corrispondono ai vv. 17-18 «La favola è per quelli | che con pretesti gli innocenti opprimono».

Diversa è la trad. di A. Richelmy in Fedro, *Favole*, I 1, con testo a fronte, Einaudi, Torino 1978 («Nue Nuova serie», n. 47), p. 7, senza numerazione dei vv. per il testo italiano. Il v. 1 dell'originale è inframmezzato nei vv. 1-2

ancora gli innocenti. E oppressori, complice la legge mesopotamica del tempo che il codice di Hammurabi ha sottratto al tempo tramandandola, Abramo e Sara. «Sono sterile, non posso darti un figlio per la discendenza, hai ottantasei anni, entra nella mia schiava egiziana, si chiama Agar»³⁷. E Abramo entrò nella porta di Agar, e Agar concepì. Poi «guardò con disprezzo la sua padrona»³⁸. Ma non per ingiuriarla, non per dimostrare che fosse più brava di lei o per ostentare vittoria come rivale di letto. La guardò con disprezzo perché l'aveva costretta ad accoppiarsi con Abramo, facendo del proprio corpo un arnese di procreazione. La guardò con disprezzo perché il figlio che sarebbe nato, Ismaele per volere dell'Angelo del Signore, pur partorito dalle sue viscere non le apparteneva. Per diritto, la madre era Sara. La schiava Agar, data a concubinaggio, cosa poteva pretendere? Il suo servizio l'aveva prestato, e che allora si accontentasse. A Sara indispettita, Abramo: «Ecco, la tua schiava è nelle tue mani»³⁹. Donde l'«afflizione» di Agar. E il Signore ascoltò questa «afflizione», segno che la riteneva giusta, e promise buona sorte per Ismaele⁴⁰. Poi, tornò da Abramo e Sara per

«Erano giunti a un rivo stesso il lupo | e l'agnello, sforzati dalla sete». I vv. 5-6 dell'originale, con elisione della forma interrogativa, corrispondono ai vv. 8-9 «Ecco, io bevevo e tu | l'acqua mi intorbidasti». I vv. 7-8 dell'originale corrispondono ai vv. 11-14 «[...] «Scusami, | o lupo, come fare | quello che tu lamenti? | dopo di te l'acqua ai miei sorsi scende». Il vv. 10, 11 dell'originale corrispondono ai vv. 17, 18, 19 «Son già sei mesi che di me sparlasti» | [...] «Veramente | non ero ancora nato». I vv. 14-15 dell'originale corrispondono ai vv. 23-25: «È una favola scritta per quegli uomini | che gli onesti contristano | con imbrogli e pretesti».

Alla scrittura piana di Fedro (Phaedrus o Phaeder?) si addice di più la trad. Bossi: è il male minore. La trad. Richelmy, che indulge a qualche toscanismo di troppo nel rendere al v. 21 con «tuo babbo» il «Pater tuus» contenuto nel v. 22 dell'originale, per i vv. 14-15 dell'originale ignora le fonti giuridiche e la consolidata tradizione della scienza del diritto e del sapere giusfilosofico. Perché Richelmy traduce «innocentes» con «onesti», se gli «innocentes» sono a rigore coloro che *non nocent*, che *alterum non laedunt*, e non coloro che *honeste vivunt*? La distinzione si trova già in D. I 1 10⁹ (Ulpianus libro primo regularum): «Iuris praecepta sunt haec: honeste vivere, alterum non laedere, suum cuique tribuere». Perché «contristano» per «opprimunt»? E perché «con imbrogli e pretesti» per «fictis causis»? Non basta *con pretesti*? La mia proposta: «Questa favola fu scritta per quegli uomini che con pretesti opprimono gli innocenti».

³⁷ Gn 16 2: «Ecco, il Signore mi ha reso sterile; entra dunque dalla mia schiava, forse da lei potrò avere dei figli».

La Bibbia Concordata. Antico Testamento, I-II, a cura della Società Biblica di Ravenna, Mondadori, Milano 1982 («I Meridiani», s.n.), I, p. 62. Questa ed. ha il torto di titolare tutti i capp.: 16 è titolato *Nascita di Ismaele*. Lo stesso torto è in *La Sacra Bibbia*, a cura della Conferenza Episcopale Italiana, Conferenza Episcopale Italiana-Unione Editori e Librai Cattolici Italiani, sl. (ma Roma) 2008, p. 35, dove 16 è titolato *Nascita di Ismaele e cacciata di Agar* e dove si ha «Ecco, il Signore mi ha impedito di avere prole; unisciti alla mia schiava: forse da lei potrò avere figli». A p. 4 sono indicate altre trenta case editrici che hanno partecipato alla «I coedizione ottobre 2008» e al «testo della traduzione in lingua italiana».

Per il testo greco, *Septuaginta. Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes. Duo volumina in uno*, edidit A. Rahlfs, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart sl. e sd., p. 20. Nel controfrontespizio a p. II in caratteri neogreci maiuscoli e dunque senza accenti qui traslitterati in a-b con accenti «Elleniké Bibliké Etairía || Athína». A p. IV «© 1935, 1979 Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart».

³⁸ Gn 16 4.

La Bibbia Concordata. Antico Testamento cit., I, p. 63. E *La Sacra Bibbia* cit., p. 35: «la sua padrona non contò più nulla per lei».

Per il testo greco, *Septuaginta* cit., p. 21.

³⁹ Gn 16 6.

La Bibbia Concordata. Antico Testamento cit., I, p. 63. E *La Sacra Bibbia* cit., p. 36: «Ecco, la tua schiava è in mano tua».

Per il testo greco, *Septuaginta* cit., p. 21.

⁴⁰ Gn 16 11.

La Bibbia Concordata. Antico Testamento cit., I, p. 63. E *La Sacra Bibbia* cit., p. 36: «lamento».

Per il testo greco, *Septuaginta* cit., p. 21.

annunciare che da lì a un anno avrebbero avuto un figlio tutto loro, Isacco. Già *lui ride* prima dell'amplesso tra il padre, cento anni, e la madre, novanta. Già *ride* il secondo patriarca, un re, dal quale altri re sarebbero venuti⁴¹. Che Ismaele, ormai tredicenne, per diritto d'adozione figlio legittimo di Abramo e Sara, anzi il più anziano con aspettative di scettro, si facesse da parte: la benedizione divina e la divina garanzia di prolificità essendogli sufficienti, il ventre che l'aveva partorito era ventre di schiava, con porta di schiava e cosce di schiava. E durante un grande convito, Sara a Abramo: «“Caccia via questa serva e suo figlio, perché non deve essere erede il figlio di questa serva col mio figlio, con Isacco”»⁴². Sono giorni che Agar, cuore di mamma, vaga per il deserto insieme a Ismaele. Nell'oltre l'acqua è finita. E il cuore di mamma, non potendo vedere il figlio mentre muore di sete, lo lascia ai piedi di un arboscello, un po' d'ombra, poca davvero sotto quella calura, e piangendo va a sedersi distante. Ultimo intervento del Signore: un pozzo si apre improvvisamente davanti agli occhi di Agar, Ismaele è salvo. Non da re ma da semplice tiratore d'arco, continuerà a abitare nel deserto, moglie egiziana⁴³. Solo Sara, titolo di «principessa» sigillato nel suo stesso nome, può generare sangue di re⁴⁴. Ma la gloria è di Agar e non di Sara. Gloria di schiava sulle bandiere. Gloria di «straniera»⁴⁵.

⁴¹ In ebraico, Isacco (*Ishaq*) significa «colui che ride», da *sahaq*. In Gn 17 17 e 18 12-15, *ridono* anche Abramo e Sara, per tardanza d'età increduli che possano ancora generare un figlio.

La Bibbia Concordata. Antico Testamento cit., I, pp. 65, 66, dove 17 è titolato a p. 64 *La circoncisione* e 18 a p. 65 *L'apparizione di Mamre*. E *La Sacra Bibbia* cit., pp. 37, 38, dove 17 è titolato a p. 36 *Nuovo racconto dell'alleanza* e 18 a p. 37 *Promessa ad Abramo e distruzione di Sòdoma*.

Per il testo greco, *Septuaginta* cit., pp. 22, 23.

⁴² Gn 21 9.

La Bibbia Concordata. Antico Testamento cit., I, p. 73, dove 21 a pp. 72, 73, 74, è diviso in tre titoli, *Nascita di Isacco*, *Cacciata di Agar e di Ismaele*, *L'alleanza di Bersabea*. E *La Sacra Bibbia* cit., p. 41, dove 21 a pp. 41, 42, è diviso in due titoli, *Nascita di Isacco e cacciata di Agar e di Ismaele*, *Disputa tra Abramo e Abimèlec*, dove 9 di 21 si trova sotto il primo di questi due titoli, e dove si ha «“Scaccia questa schiava e suo figlio, perché il figlio di questa schiava non deve essere erede con mio figlio Isacco”».

Per il testo greco, *Septuaginta* cit., p. 28.

Il rabbioso imperativo di Sara è ripreso in Gal 4 21-31, dove Paolo dice che Ismaele nacque «secondo la carne» e Isacco «secondo lo spirito», che Ismaele «perseguitava» Isacco, che Agar la schiava generò uno schiavo, e che noi «non siamo figli della schiava, ma della libera».

La Bibbia Concordata. Nuovo Testamento, a cura della Società Biblica di Ravenna, Mondadori, Milano 1982 («I Meridiani», s.n.), pp. 506-507, dove 4 a p. 504 non ha titolo e a pp. 505, 506, è diviso in due titoli, *Esortazione ai Galati*, *Le due alleanze: Agar e Sara*, e dove 21-31 di 4 a p. 506 si trovano sotto il secondo di questi due titoli. E *La Sacra Bibbia* cit., pp. 1836-1837, dove 4 a pp. 1835, 1836, è diviso in quattro titoli, *Figli di Dio ed eredi*, *La precedente schiavitù*, *L'affetto di Paolo verso i Galati*, *Le due alleanze: Agar e Sara*, dove 21-31 di 4 a pp. 1836-1837 si trovano sotto il quarto di questi quattro titoli, e dove si ha «secondo la carne», «secondo lo spirito» e «non siamo figli di una schiava, ma della donna libera».

Per il testo greco e latino, *Novum Testamentum graece et latine*, edidit A. Merk S.J., Sumptibus Pontificii Instituti Biblici, Romae 1992¹¹ («Scripta Pontificii Instituti Biblici», n. 65), pp. 628-629, dove il complessivo 4 1-31 a p. 627dx, sempre per torto di titolazione, è titolato solo in latino *Legis servitus, evangelii libertas*, e dove si ha «katá sárka», «katá pneûma», «ouk esmèn paidískes tékna allà tês eleuthéras», «secundum carnem», «secundum spiritum», «non sumus ancillae filii, sed liberae». A p. 2 «© 1992 – Editrice Pontificio Istituto Biblico».

⁴³ Gn 21 14-21.

La Bibbia Concordata. Antico Testamento cit., I, p. 73. E *La Sacra Bibbia* cit., pp. 41-42.

Per il testo greco, *Septuaginta* cit., pp. 28-29.

⁴⁴ In antico ebraico, Sara שָׂרָה significava appunto «principessa». Da qui Gn 17 15: «Dio poi disse ad Abramo: “Quanto a Sarai tua moglie, non chiamarla più Sarai, perché Sara è il suo nome”».

Vanno uomini scalzi e affamati. E soffrono. E tacciono. E tutti, le loro bandiere nazionali riposte in un canto, sono avvolti da un'identica bandiera di dolore e lutto. La globalizzazione non globalizza il dolore e il lutto. Dolore e lutto sono da sempre globali. La globalizzazione globalizza le ingiustizie. Si limita a rendere irreversibile un processo in atto: più ricchezza ai paesi ricchi, dove colossi imprenditoriali intervengono sui geni di piante e animali e brevettano anche il raglio di un asino calabrese in modo da averne l'esclusiva, più povertà ai paesi poveri, dove il vento ha cessato di sollevare polvere dalle stradine sterrate ormai ricoperte da escrementi come asfalto. La globalizzazione è il suono prodotto dagli scordati strumenti del capitalismo. E a dirigere l'orchestra, sul podio dell'oppressione, la bacchetta dell'imperialismo. Marx: *Das Kapital*. Con un'aggiunta: *Das Kapital = Das Imperium*. Nell'Impero del Capitale «non c'è un luogo del potere – il potere è, a un tempo, ovunque e in nessun luogo»⁴⁶. Dall'Africa, dall'America Latina, dall'Asia, dall'India, dalla Cina, dai Balcani e dalle tante Salaparute riarse che a migliaia punteggiano l'atlante geografico: è da lì che arrivano uomini scalzi e affamati, e con disprezzo li chiamano marocchini o curdi o albanesi o romeni, se prima non muoiono, e pure dopo morti continuano con disprezzo a chiamarli così. Il cimitero del mondo si è svegliato. Scheletri avanzano al chiardiluna. «Sorgi, vendicatore delle nostre ossa»: dice l'uno all'altro, quello davanti a quello di dietro. E finché la voce non si è tramandata dal primo all'ultimo della fila, almeno altre cinque generazioni si sono accodate alla processione. E allora bisogna invocare daccapo il vendicatore perché i nuovi accodati siano istruiti. E siccome la fila si accresce ogni volta, le cinque generazioni sono diventate dieci e

La Bibbia Concordata. Antico Testamento cit., p. 65. E *La Sacra Bibbia* cit., p. 37: «Dio aggiunse ad Abramo: “Quanto a Sarai tua moglie, non la chiamerai più Sarai, ma Sara”».

Per il testo greco, *Septuaginta* cit., p. 22, dove si ha «Σαρα» per «Sarai» o «Sarai» e «Σαρα» per «Sara». Che in antico ebraico «Sarai» o «Sarai» significasse «rissosa» o «attaccabrighe» *et similia*, è solo una congettura, che non sono riusciti a verificare (o a falsificare?) dal punto di vista etimologico.

⁴⁵ In antico ebraico, Agar אַגַּר significava appunto «straniera».

⁴⁶ M. Hardt-A. Negri, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Rizzoli, Milano 2002, p. 181.

Di «infinito frazionamento di interessi e di posizioni», per cui il potere nella forma del possesso o del non-possesso dei beni non si localizza più nelle «tre grandi classi sociali» degli operai salariati e dei capitalisti e dei proprietari fondiari, ma si decentra in innumerevoli sottoclassi, tanto innumerevoli che non è consentito indicarle se non con «ad es.», parla K. Marx, *Il Capitale*, III (postumo 1894, a cura di F. Engels), II di III come I di III, *Il processo complessivo della produzione capitalistica*, VII, *I redditi e le loro fonti*, 52, *Le classi*, trad. di M. L. Boggeri, Editori Riuniti, Roma 1965⁴ («I Classici del Marxismo. Nuova Serie», s.n.), p. 1004, che si conclude con l'annotazione di Engels «(Qui il manoscritto si interrompe [F.E.])». Ma il «finito di stampare» a p. 1259 reca «gennaio 1966». Spiace che in questa ed. manchi il sottotitolo, *Critica dell'economia politica*, che manca anche nell'ed. di I, trad. di D. Cantimori, Editori Riuniti, Roma 1964⁵ («I Classici del Marxismo. Nuova Serie», s.n.), e nell'ed. di II, trad. di R. Panzieri, Editori Riuniti, Roma 1965³.

Per il testo tedesco, K. Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, III, hrsg. von F. Engels, Dietz, Berlin 1969, p. 893, dove si ha «unendliche Zersplitterung der Interessen und Stellungen», «drei Großen gesellschaftlichen Klassen», «z.B.», dove l'annotazione conclusiva di Engels, senza le iniziali puntate del suo prenome e del suo cognome, è resa dal punto di vista grafico con «{Hier bricht das Ms. ab.}», dove nel frontespizio a p. 3 compare la dicitura in maiuscolo e qui resa quasi tutta in a-b «Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED», e dove nell'occhiello a p. 5 si specifica che III, *Der Gesamtprozeß der kapitalistischen Produktion*, è «Buch III» di «Dritter Band». Poiché solo «Interessen» e non pure «Stellungen» sono preceduti dalla preposizione articolata «der», la mia proposta semplificatrice: «infinito frazionamento di interessi e posizioni».

domani diventeranno trenta e cinquanta, ogni volta quella voce è costretta a ripetersi: «Perché taci e in quale fossa giaci nascosto, Dio vendicatore delle ossa, Dio che togliesti la zavorra da Sodoma e Gomorra?». La cantica dei dannati. E dei disperati. E da Sodoma e Gomorra, grattacieli di New York e Sydney, severi palazzi di Ginevra e Zurigo, dove transita il capitale finanziario e si concedono prestiti agli Stati per i loro armamenti. Elimineremo la fame dal mondo: dicono. Non avete sementi, vi daremo quelle transgeniche: dicono. Compratele, siamo d'accordo con i vostri governi, le comperete da noi: dicono. E se non possedete neppure un cent per pagarle, abbiamo banche per mutui convenienti: dicono. E se vi manca la forza per interrare, nessun problema: dicono. Ci penseremo noi a interrare e daranno frutti in tutte le stagioni, ciliege a novembre e pomodori in pieno inverno: dicono. O vi manderemo aerei con tonnellate di cibi, siamo penetrati nel loro organismo e li abbiamo modificati, cibi nutrienti e resistenti: dicono. Prendete e mangiate: dicono. Prendete e bevete: dicono. I vostri corpi si metteranno in sesto, la dissenteria abbandonerà i vostri bambini: dicono. Pagherete i mutui: dicono. E quando avrete in tasca dollari sufficienti, vi venderemo succhi di pompelmo a lunga conservazione, è inutile che spremiate i vostri pompelmi, ci vuole tempo a spremerli, e il tempo è denaro: dicono. Io do una cosa a te, tu dai una cosa a me, il guadagno è reciproco: dicono. Sconfitta la vostra fame, guariremo i ciechi e gli storpi: dicono. Da cellule vere abbiamo creato bestie che hanno qualcosa dell'uomo, gli caveremo gli occhi e gli taglieremo gli arti e la spina dorsale: dicono. Li trapianteremo nei ciechi e negli storpi, e i ciechi vedranno e gli storpi cammineranno spediti: dicono⁴⁷.

Ma l'etica a tutto ciò si ribella. Non chiede Vendicatori di Ossa o Angeli Sterminatori. Non ama la logica mercantile, balza dal suo trono al pensiero che si diffonda su scala planetaria, e la tollera solo se ispirata alla lealtà e alla correttezza, solo se il profitto non è più profitto e diventa equa controprestazione di fronte a una prestazione altrettanto equa. L'etica rende miti i cuori, senza indurli alla rassegnazione. Non vuole che le schiene si pieghino al frustino antico. Trasforma la disperazione in forza: nella forza della disperazione, che è la forza della speranza utopica a cui Bloch ha affidato l'epifania del *non-ancora*⁴⁸. «Tu staie malata e cante, tu staie murenno e cante». E nell'etica non c'è spazio per le guerre tra i popoli, difensive o offensive o preventive non importa, perché a ogni Stato belligerante sarà sempre facile sostenere che si sta difendendo da un nemico in

⁴⁷ Nei quattordici brevi periodi, che intendono *narrare* alcuni aspetti fondamentali del diritto e della politica nell'epoca della globalizzazione e che perciò si concludono tutti con l'espedito letterario del «dicono» preceduto da due punti dichiarativi di soggetti connotati solo per allusione, ho utilizzato le ricerche da me condotte in *Forse che Esiodo era infelice perché non brevettò la Chimera? Biodiritto, xenotrapianti e dignità dell'uomo*, in "Rivista internazionale di filosofia del diritto", 80 Serie V (2003), n. 1, pp. 15-30, in *Biodiritto e biotech. Il principio di precauzione, il problema della brevettabilità e i giuristi imperdonabili*, in "Materiali per una storia della cultura giuridica", 33 (2003), n. 1, pp. 187-202.

⁴⁸ E. Bloch, *Spirito dell'utopia* (1923², *Geist der Utopie*), a cura di V. Bertolino e F. Coppelotti, La Nuova Italia, Firenze 1980 ("Dimensioni", n. 61), p. 316.

Il *Geist der Utopie*, scritto tra aprile mille915 e maggio mille917, fu pubblicato per la prima volta, in forma non completa e non sistematica, presso Duncker & Humblot, München-Leipzig 1918.

armi o da un nemico che armi non ha e però resta nemico, nemico in un futuro possibile. Né c'è spazio per la violenza dell'uomo sull'uomo, o per l'odio e il rancore tra gli uomini. Nel linguaggio della tradizione indù e di Gandhi, *ahimsa*. E Gandhi 8 ottobre mille925: «La dottrina della violenza riguarda solo l'offesa arrecata da una persona ai danni di un'altra. Soffrire l'offesa nella propria persona, al contrario, fa parte dell'essenza della non-violenza e costituisce l'alternativa alla violenza contro il prossimo [...]. Io approvo la completa non-violenza e la considero possibile nei rapporti tra uomo e uomo e tra nazione e nazione; ma questa non è “una rinuncia ad ogni lotta concreta contro l'ingiustizia”. Al contrario, nella mia concezione la non-violenza è una lotta contro l'ingiustizia più attiva e più concreta della ritorsione, il cui effetto è solo quello di aumentare l'ingiustizia. Io sostengo una opposizione mentale, e dunque morale, all'ingiustizia. Cerco con tutte le mie forze di ottundere l'affilatura della spada del tiranno, ma non contrapponendo ad essa un'arma più affilata, bensì deludendo la sua aspettativa di una resistenza fisica da parte mia»⁴⁹.

L'uomo è un fine, non un mezzo. E Kant mille788: «Agisci in modo che la massima della tua volontà possa sempre valere nello stesso tempo come principio di una legislazione universale»⁵⁰. Conseguenza: «Di fronte a un uomo di modesta condizione economica e di umile

⁴⁹ M. K. Gandhi, *Teoria e pratica della non-violenza*, I, *I principî della non-violenza*, I, *Che cos'è la non-violenza?*, 3, *La disposizione a soffrire invece di far soffrire gli altri* *essenza della non-violenza. Sulla non-violenza tra stati*, a cura di G. Pontara, trad. di F. Grillenzoni e S. Calamandrei, Einaudi, Torino sd. (“ET Saggi”, n. 376), pp. 6-8.

Gli estremi filologici di 3 a p. 8 «(“Young India”, 8 ottobre 1925)».

Nel frontespizio a p. V «Nuova edizione». Dalla *Premessa all'edizione 1996* a pp. VII-VIII, siglata «G. P.» e datata «Stoccolma, aprile 1966», desumo che la «Nuova edizione» è del mille996, e che ci sono state «precedenti edizioni» in cui per un «brutto errore» la data di morte di Gandhi era «erroneamente» fissata al 25 anziché al 30 gennaio mille948, e in cui il «saggio introduttivo» *Il pensiero etico-politico di Gandhi* a pp. IX-CLXI, firmato in maiuscolo qui reso in a-b «Giuliano Pontara» e datato «Stoccolma, gennaio-aprile 1996», era titolato *Introduzione*. Ma da nessuna parte è detto quale sia l'ed.¹ e quali le successive. Da p. 409 desumo poi che potrebbe trattarsi di una rist.⁴⁻⁵⁻⁶⁻⁷⁻⁸⁻⁹⁻¹⁰ duemila7 o duemila8 o duemila9 o duemila10. A p. VI, dove non è indicato il titolo originale dell'antologia, «© Navajivan Trust, per concessione del Navajivan Trust, per concessione del Navajivan Trust, Ahmedabat – 14», «© 1973 e 1996 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino», «Prima edizione “Nue” 1973». Dall'*Indice* con preposte *Abbreviazioni* a pp. 392-393 desumo infine che 3 si trova in M. K. Gandhi, *Non-violence in Peace and War*, I, pp. 47-48, e dal «saggio introduttivo» *Il pensiero etico-politico di Gandhi* a p. XV nota 2 che tale opera è stata pubblicata in India, a Ahmedabat, nel mille942 e nel mille962, però non desumo la casa editrice che l'ha pubblicata. Più di un solo *'mbulicamentu* bibliografico, tanti. Non sono riuscito a procurarmi l'originale dell'antologia. Sicché non avanzo proposte di traduzione. Mi limito a constatare che «al contrario» e «contro», che per ben due volte fanno coppia nei brani da me citati, creano una cacofonia spaccatimpani, che si sarebbe evitata sostituendo *al contrario* con *all'opposto* o con *invece* o con l'avverbio *diversamente*, credo inelegante come tutti gli avverbi che hanno desinenza in *-ente*.

⁵⁰ I. Kant, *Critica della ragion pratica*, I, *Analitica della ragion pura pratica*, 1, *Intorno ai principî della ragion pura pratica*, 7, *Legge fondamentale della ragion pura pratica*, A 54, in *Scritti morali*, II, a cura di P. Chiodi, Utet, Torino 1970 (“Classici della Filosofia”, s.n.), p. 167, A 54.

Una trad. diversa, la prima in italiano, è quella di F. Capra mille909, riv. per l'ed.⁷ da E. Garin mille955, *Critica della ragion pratica*, Laterza, Roma-Bari 1986³ (“Biblioteca Universale Laterza”, n. 46), p. 39: «Opera in modo che la massima della tua volontà possa sempre valere in ogni tempo come principio di una legislazione universale». A p. IX, con terminologia impropria, Garin chiama «sesta edizione» la ristampa dell'ed. Capra mille947 e «ristampa» l'ed.⁷ mille955, e valgano allora per lui le parole che cita, perché anche tale svista è una di «quelle “balourdises particulièrement amusantes”, di cui diceva Gide in una lettera del 1928». Analoga confusione nell'*Avvertenza a questa edizione* a p. XV, firmata in maiuscoletto qui reso in a-b «L'Editore» e datata «[1971.]»: «Questa edizione [...] riproduce integralmente il testo della settima ristampa a cura di Eugenio Garin». Nel controfrontespizio a p. II e nell'*Avvertenza a questa edizione* a p. XV, per l'ed. mille971, la prima nella collana “Universale Laterza”, si menziona il contributo di V. Mathieu, ma una volta come autore del «Glossario» e dell'«Indice dei nomi» e un'altra volta come

stato che riveli rettitudine di carattere in misura superiore a quella che vedo in me stesso, *il mio spirito si inchina*⁵¹. E commentando il *Décret de tranquillité* emanato dall'Assemblée Général il 12 ottobre mille790 per assicurare i coloni neri liberi di Santo Domingo che in delegazione erano venuti a Parigi, temevano che i diritti umani fossero estesi ai 500.000 mila schiavi là dimoranti, l'abate Grégoire mille790: «la posterità, stupita o indignata, si ricorderà che quel giorno una parte della nazione fu immolata ai pregiudizi, alla cupidigia dell'altra»⁵². E sempre nella Francia rivoluzionaria, gli artt. 33 e 35 della *Déclaration des droits* premessa alla *Constitution* mille793: «La resistenza all'oppressione è la conseguenza degli altri diritti dell'uomo», «Quando il Governo viola i diritti del popolo, l'insurrezione è per il popolo e per ciascuna parte del popolo il più sacro dei diritti e il più indispensabile dei doveri». E Hegel mille821: «“sii una persona e rispetta gli altri come persone”»⁵³. Se ci sono diritti dell'uomo, non è solo perché c'è un diritto oggettivo che li istituisce e li garantisce con la sanzione, come se dietro ogni curva di strada si nascondessero

autore di «un *Glossario* e un *Indice dei nomi citati*». L'*Indice dei nomi citati* comincia con correttezza senza testatina a p. 223, mentre nelle due restanti pp. 224, 225 la testatina è con scorrettezza *Indice dei nomi*.

La *Kritik der praktischen Vernunft*, pubblicata presso Johann Friedrich Hartknoch, Riga 1788, è riprodotta in ammodernata lingua tedesca, *Kritik der praktischen Vernunft*, in I. Kant, *Werkausgabe* cit., VII, pp. 103-302, A 3-A 292. Per la citazione, p. 140, A 54: «Handle so, daß die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne». La difficoltà sta nel tradurre «jederzeit zugleich». La mia proposta: «al tempo stesso e in ogni tempo». Infatti, «zugleich» collega nel cronologico «die Maxime deines Willens» a «Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung», e «jederzeit» innalza all'incronologico tanto la «Maxime» e il «Wille» quanto il «Prinzip» e la «Gesetzgebung».

⁵¹ Ivi, I, 3, *Dei moventi della ragion pura pratica*, trad. Chiodi, p. 219, A 136 (corsivo al posto dello spaziato).

Nella trad. Capra-Garin, p. 95: «a un uomo di umile condizione e del popolo, nel quale io vedo un'integrità di carattere in un certo grado che non sento in me stesso, *il mio spirito s'inchina*» (corsivo al posto dello spaziato).

Nell'originale, p. 197: «vor einem niedrigen, bürgerlich-gemeinen Mann, an dem ich eine Rechtschaffenheit des Charakters in einem gewissen Maße, als ich mir von mir selbst nicht bewußt bin, wahrnehme, *bückt sich mein Geist*» (corsivo al posto dello spaziato). La mia proposta: «dinanzi a un uomo umile [*nieder*] e di bassa condizione sociale [*bürgerlich-gemein*], nel quale distinguo [*wahrnehme*] una rettitudine [*Rechtschaffenheit*] di carattere in una certa quantità [*Maße*] che dinanzi a me stesso non mi riconosco [*als ich mir vor mir nicht bewußt bin*], *il mio spirito s'inchina*».

⁵² H. Grégoire, *Lettre aux philanthropes sur les malheurs, les droits et les réclamations des Gens de couleur de Saint Domingue et des autres îles françaises de l'Amérique*, Belin, Paris 1790, p. 1, da cui riporto l'intera frase nella convinzione che spesso la frase è più importante delle parole che la compongono: «Le 12 octobre 1790, doit être une époque à jamais funèbre dans les fastes de l'histoire: à son retour périodique, la liberté, l'humanité, la justice seront en deuil, et la postérité, étonnée ou indignée, se rappellera qu'à pareil jour une partie de la nation fut immolée aux préjugés, à la cupidité de l'autre».

⁵³ G. W. F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto*, I, *Il diritto astratto*, § 36, ed. Marini p. 48, ed. Cicero p. 129 [42], ed. Messineo p. 52: «“sii persona e rispetta gli altri come persone”» (corsivo al posto dello spaziato). Nell'ed. Iltting p. 192 [42 21]: «sey eine Person und respectire die andern als Personen».

Nell'ed. Moldenhauer-Michel p. 95: «sei eine Person und respektiere die anderen als Personen». Messineo omette di tradurre l'articolo indeterminativo *eine*. Iltting, che inventa titoli per tutti i paragrafi, titola il § 36 tra sergenti non rovesciati alla tedesca: «*Die Grundnorm des Naturrechts*». Cicero, altro inventore di titoli per tutti i paragrafi, lo titola senza alcun tipo di virgolette: *La norma fondamentale del Diritto astratto*. Singolare e fuorviante influenza del kelsenismo in *Grundnorm* e nel suo equivalente italiano *norma fondamentale*? La verità filologica è che Hegel al § 36 delle *Grundlinien der Philosophie des Rechts | Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse. Zum Gebrauch für seine Vorlesungen*, In der Nicolaischen Buchhandlung, Berlin 1821, p. 42, usa la locuzione «Rechtsgebot», traducibile con *comando giuridico* per la sua provenienza dal verbo *gebieten* = *comandare* o *imporre*, a stento con «imperativo giuridico», ed. Marini p. 48, a stento con «precetto giuridico», ed. Messineo p. 52, ma neppure per sogno con «imperativo giuridico formale», ed. Cicero p. 129 [42], che per un sogno mal sognato di didascalismo *insolato*, sempre nel senso di *ne ensoleillé point*, manda a capoverso l'affermazione di Hegel che proprio con «Das Rechtsgebot» comincia.

malfattori pronti a portarti via il nome, a impedirti di usarlo, a fissare la tua immagine in pellicola, a ingiuriarti o diffamarti, a romperti l'osso del collo, a non saldare i debiti nei tuoi confronti. I diritti dell'uomo erompono nel diritto oggettivo da un dovere etico: dal dovere di non nuocere agli altri e di mantenere fede alla parola data. Ti posso fare del male, posso dimenticare o revocare l'impegno che verso di te ho assunto con la mia promessa. Il diritto mi riterrà responsabile. E del diritto ho paura, i giudici condannano. E paura ho della mia coscienza. Ho paura che mi condanni a un irredimibile senso di colpa. Ho paura che non mi lasci dormire. Perciò non ti faccio del male, e rispetto la mia promessa. Noi uomini qualche vizio lo abbiamo. La clava dei nostri antenati, quando dalle caverne di roccia sbilenca uccidevano per il possesso delle donne o per la carne di un cerbiatto, spesso non è memoria inerte. L'inconscio spesso l'ha conservata come ricordo vivo, come simbolo della violenza di cui siamo capaci. Quel vizio spesso rimane. E però non si radica se l'etica lo tiene a freno e lo domina. E se insieme all'etica, lo tengono a freno e lo dominano il diritto oggettivo e i diritti dell'uomo. Donde la necessità che il giurista si soffermi con spirito critico sulla ragionevolezza dell'ordinamento giuridico, intendendo la ragionevolezza come altro nome, non compromesso con il giusnaturalismo, per chiamare la giustizia e invocarla a giudice supremo di tutti gli ordinamenti giuridici. Un ordinamento giuridico irragionevole, e tale è se contempla la tortura o la pena di morte o l'ergastolo, o se introduce discriminazioni o privilegi a vantaggio dei forti contro i deboli, è una sfida nei confronti dell'etica. Una sfida che può durare secoli e secoli, come secoli e secoli durò il diritto romano fondato sulla schiavitù. E però una sfida che prima o poi l'ordinamento giuridico irragionevole è destinato a perdere, perché prima o poi la coscienza etica gli oppone la sua obiezione etica radicale e lo rende inefficace nel suo complesso, non meritevole d'obbedienza.

Scriveva Gentile mille917 che al di sopra delle leggi positive c'è una legge superiore: quella che comanda di osservare le leggi dello Stato, giuste o ingiuste che siano⁵⁴. Un legalista che innalza lo Stato a cattedrale celeste, e al tempo stesso innalza oltre i pinnacoli dello Stato una legge non positiva per rinsaldare la cogenza delle leggi positive. Mai un giusnaturalista aveva affermato ciò che Gentile affermava. Al contrario: *lex iniusta non est lex*⁵⁵. Mai ci si era serviti del

⁵⁴ G. Gentile, *I fondamenti della filosofia del diritto* [IV ed. riv. e accr.], VI, *La morale e il diritto*, § 18, *La legge ingiusta*, in *Opere*, IV, Le Lettere, Firenze 1987, p. 102: «in quanto la legge ingiusta è, finché non sia abrogata, volontà di quello Stato, che è immanente nel cittadino, la sua ingiustizia non è tutta ingiustizia, anzi può dirsi una giustizia *in fieri*, la quale a poco a poco maturerà fino all'abrogazione della legge stessa. E il cittadino che vi obbedisce, malgrado l'ingiustizia avvertita, non obbedisce a quella legge, ma ad una legge superiore che è giusta, e di cui quella ingiusta è un particolare che correggere si potrà soltanto se si osservi la prima».

⁵⁵ Agostino, *De libero arbitrio* | *Il libero arbitrio* [ms. 387-395-396 d.C.], I 5 11, in Sant'Agostino, *Opere*, III 2, *Dialoghi*, II, con testo a fronte, a cura di D. Gentili, Città Nuova, Roma 1976, pp. 168, 169: «mihi lex esse non videtur, quae iusta non fuerit», «secondo me è legge soltanto quella giusta».

Così traducendo, Gentili omette il significativo «non videtur». Per una diversa trad., che sacrifica «mihi», G. Fassò, *Storia della filosofia del diritto*, I, *Antichità e Medioevo*, XII, *Sant'Agostino*, 2, *Tendenza giusnaturalistica prima della polemica con Pelagio*, Il Mulino, Bologna 1970² («Collezione di testi e di studi. Storiografia», s.n.), p. 196: «Non pare che possa esservi legge se questa non è giusta». La mia proposta, che sacrifica «fuerit»: «non mi sembra sia legge quella non giusta».

giusnaturalismo per santificare le leggi dello Stato. Del giusnaturalismo ci si era serviti per indicare l'ideale diritto a cui queste leggi devono tendere. Gentile, *numquam redivivus*. E dunque, nei pregi e nei limiti, al giusnaturalismo quel che è del giusnaturalismo. Tra i pregi: la sua vocazione universalistica, la vocazione a unire i popoli, per tutti loro vagheggiando un diritto perenne, un diritto che comprenda i diritti dell'uomo in quanto uomo, senza aggettivazioni di cittadinanza. Tra i limiti: l'aver considerato la proprietà privata come prolungamento e completamento della persona, *diritto al diritto oggettivo e diritto ai diritti soggettivi*, così legittimando le disuguaglianze economiche tra chi ha e chi non ha, tra chi ha di più e chi ha di meno. Pregi che superano i limiti: i pregi appartenendo all'ontologia del diritto, i limiti alle ideologie del diritto. I pregi al valore della solidarietà. I limiti al disvalore dell'individualismo. Vico seguendo: i pregi alla «storia ideal eterna», i limiti alle «storie» che corrono «in tempo» e «sopra» la «storia ideal eterna» corrono⁵⁶.

Nella solidarietà, la Parabola del Buon Samaritano, affondano le loro radici i diritti etici dell'uomo. E non nel concetto di *umanità condivisa*, tanto caro ai teorici dell'*etica pubblica* e del *pensiero debole*. Il pensiero filosofico, se pensiero è, è sempre *forte*. Crede che l'umanità sia comune, un dato per sua essenza inconfutabile, e non un accidente da condividere o non condividere. È *fondamentista*, non fondamentalista. Fonda concetti a valenze variabili. Ma la verità essendo polifonica, rispetta gli altrui concetti. Conosce la logica dell'argomentazione. Non innalza bandiere nel vento della vittoria, non si esibisce in manicheismi o in dogmatismi, muraglie di calcestruzzo, non chiama alle crociate contro gli avversari. E invece, nel silenzio della meditazione, fiorisce ginestra dalla pietra lavica, sulla quale sono incise le tracce di precedenti meditazioni, che proprio consumandosi hanno permesso alla lava di pietrificarsi. È cortese, non diplomatico. Al tavolo delle trattative, dove si discute dei valori umani su cui accordarsi come si può discutere delle regole da seguire prima di cominciare una partita a carte, lascia la sua sedia vuota. È convinto che i valori umani si sottraggano alle reciproche concessioni e negoziazioni, se a te questo a me quello e se a te una parte di questo a me una parte di quello, e si autopongono in cerimoniale interezza nella coscienza: anche nella coscienza del più pervicace tra i delinquenti, tant'è che la pena deve tendere a rieducarlo e non a educarlo *ex rasa tabula*. È altresì convinto che, in virtù di un tale autoporsi, i valori umani non si prostituiscano dinanzi alle avverse circostanze che vorrebbero prostituirli. E infine è convinto che i diritti etici dell'uomo, per l'universalità che li caratterizza e che non si confonde con la generalità delle leggi positive e dei diritti soggettivi che ne discendono, siano il nocciolo del *geodiritto* e posseggano più *autorevolezza* che *autorità*.

⁵⁶ G. Vico, *Principj di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni, in questa terza impressione dal medesimo autore in un gran numero di luoghi corretta, schiarita, e notabilmente accresciuta* (1744), II, *Della sapienza poetica*, I, *Metafisica poetica*, 2, *Corollari d'intorno agli aspetti principali di questa Scienza*, V, in *Opere*, a cura di F. Nicolini, Ricciardi, Milano-Napoli 1953 ("La letteratura italiana. Storia e testi", 43), p. 512.

Perché *geodiritto* e non *diritto cosmopolita*? Per prendere le distanze dal razionalismo illuminista, dalla sua cultura troppo incline a esaltare i popoli contro la popolazione nel suo insieme, contro quell'insieme il più largo e accogliente che la popolazione è nell'insiemistica *inter homines* dove *homines hominibus homines sunt*, e a esaltare la federazione tra Stati contro il superamento degli Stati nazionali⁵⁷. E per dare maggiore importanza alla terra rispetto alla *pólis* e alle sue istituzioni: la terra essendo sopravvissuta nel ritmo delle stagioni allo scalpiccio dei cavalli bardati, alle azzannate dei leoni sulle carni degli schiavi, la terra raccogliendo in sacrario tutte le ossa, dei vincitori e dei vinti, del padrone Rosario Mancini fu Antonio e di Arturo braccio destro teso e pugno chiuso, di Donna Teresa e del suo ricottaio domenicale.

Molte Costituzioni e molti codici e molte leggi garantiscono ai cittadini molti diritti dell'uomo. È già qualcosa, e qualcosa di grande importanza. Ma non basta. È la categoria giuridica della *cittadinanza* che occorre abbandonare negli archivi della giuspubblicistica, in modo che i diritti dell'uomo si liberino dai singoli ordinamenti e acquistino il respiro dell'universalità. Nel geodiritto non si canta senza questo respiro. I diritti dell'uomo, che si autopongono nell'etica, dell'etica hanno l'*autorevolezza* in quanto figure archetipiche di Éros. Ma non si pongono nell'ordinamento giuridico se questo non li pone e non gli conferisce quella *autorità* che si distende dal precetto alla sanzione. Entrambe da *auctor*: autorevolezza e autorità. Solo che l'autorevolezza, per il suo legame con la ragionevolezza, è *auctor principalis* rispetto all'autorità. L'autorevolezza è costituente. Costituisce i diritti dell'uomo, alla loro radice andando e nella loro radicalità esprimendoli, e il pensiero che così li esprime è *radicale*, pensiero che dall'ontoaxia viene e nell'universalità dell'ontoaxia vive. L'autorità, quando non traligna in un nudo potere, è costituita. È il prodotto pietrificato dell'autorevolezza costituente, come la *natura naturata* lo è della *natura naturans*. E nella sua forza costituente, l'autorevolezza picchia alle porte dell'autorità costituita. Picchia, finché le porte non escono dai cardini. E allora, cerca una norma positiva, la interpreta con un'analisi del linguaggio che badi alla sue valenze variabili e alla sua verità polifonica. Un esempio elementare. L'esempio della norma che fissa per tutti, senza discriminazioni, l'acquisto della capacità giuridica al momento della nascita. La ragionevolezza vuole che al concepito si riconosca una sua soggettività nella forma della persona *in fieri* ma non la capacità giuridica che si acquista al momento della nascita. E vuole altresì che la capacità giuridica sia un idolo di gesso con le gambe di bronzo. E su questo bronzo, appunto come figure archetipiche o *permanenze*, sono incisi i diritti

⁵⁷ Il limite del cosmopolitismo e del diritto cosmopolita, dove tutte le nazioni e tutti i popoli e tutti gli Stati si uniscono in un unico *foedus* e però rimangono nazioni e popoli e Stati con l'impegno reciproco a non farsi guerra, è il limite di I. Kant, *Idea di una storia universale dal punto di vista cosmopolitico* (1784), trad. di G. Solari, in *Scritti politici e di filosofia della storia e del diritto* cit., pp. 123-139.

Per l'originale tedesco, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in Weltbürgerlicher Absicht*, I. Kant, *Werkausgabe*, hrsg. von W. Weischedel, XI I, cit., pp. 33-50 (A 385-A 411).

della personalità, irrinunciabili e inalienabili e imprescrittibili⁵⁸. E irrinunciabili e inalienabili e imprescrittibili, per la medesima *ratio*, etica e giuridica insieme, vi sono giocoforza incisi i diritti dell'uomo.

Pietro, calabrese disoccupato, è morto in un ospedale psichiatrico di Milano. Con i gradi superiori, firma di giudice, croce dell'interdetto⁵⁹. Ed è morta anche la moglie Rosa, che si era messa a far la domestica, e un giorno di mala sorte, veniva un temporale da paura, un fulmine le penetrò il ventre. Ed è morto anche il figlio Ciccio, gemello di Gesuzza, Ciccio Caletta fu Pietro, Gesuzza Caletta fu Pietro. Si era fidanzato. Fino a sera lavorava alle frese. Di notte aspettava che la fidanzata scavalcasse la finestra per raggiungerlo in strada. Per nove notti consecutive lei scavalcò la finestra senza trovare Ciccio per strada. Alla decima si vestì a lutto stretto, tra lo stupore dei familiari. Quel pomeriggio, Ciccio l'avevano trovato appeso per il collo a un albero vicino la discarica. La sua fidanzata teneva già un marito e due figli. Gesuzza è invece scomparsa. Dicono che si sia fatta suora di clausura, non si sa dove.

Morti e vivi, tutti li ricordo. Tutti gli uomini scalzi e affamati ricordo. Tutte le ingiustizie da loro patite ricordo. E avendo la capacità di indignarmi e non quella di rassegnarmi, Díke invoco: Radbruch *docet*⁶⁰. E dopo Radbruch, Andrea Magagnini: «Ci vedrete in ginocchio solo per prendere la mira»⁶¹. A Díke appartengono da sempre i diritti dell'uomo. Che giustizia sarebbe mai quella che non riconoscesse i diritti dell'uomo e li schernisse come farfalle innascibili? Díke è fondativa di Thémis nell'istante in cui fonda se stessa. E perciò merita, dal medievale *Veni, Sancte Spiritus*, la sequenza d'oro attribuibile a Stephen Langton, Arcivescovo di Canterbury: «Flecte quod est rigidum | fove quod est frigidum | rege quod est devium»⁶². Non diritti soggettivi con nessun diritto oggettivo sono i diritti dell'uomo. Ma diritti soggettivi democratici che pongono diritto oggettivo

⁵⁸ Il *permanente* non è nome di un nome, è nome sinonimico per *archetipo* e *figura archetipica*, come si desume da A. Palazzo-A. Sassi-F. Scaglione, *Permanenze dell'interpretazione civile*, Tipolitografica Pievese di Sgoifo Franco, Città della Pieve (Perugia) 2008.

⁵⁹ Il riferimento è all'art. 414 cc it.

⁶⁰ G. Radbruch, *Ingiustizia legale e diritto sovralegale* (1946, *Gesetzliches Unrecht und übergesetzliches Recht*), a cura di E. Fittipaldi, in A. G. Conte-P. di Lucia-L. Ferrajoli, *Filosofia del diritto*, Raffaello Cortina, Milano 2002, pp. 149-163, e in A. Filipponio, *Tre eidetiche del normativo*, Adriatica, Bari 2005, pp. 273-283.

⁶¹ Devo questa fonte a mio figlio Enrico, di Andrea saldo amico anche dopo la sua morte, avvenuta a Matera venerdì 11 agosto duemila6, all'età di 24 anni. Il fiero monito di Andrea, Sciascià per chi lo conobbe e lo ricorda, è nella cartellonistica dello Spazio Antagonista Newroz, Pisa Via Garibaldi 72.

⁶² *Veni, Sancte Spiritus*, vv. 22-24, testo latino e partitura musicale, in *Il libro delle ore*, Jaka Book, Milano 2006, p. 240.

Dal controfrontespizio a p. 2 e da una postilla intitolata *In memoria di don Giussani* a pp. 7-8, si apprende che la I ed., «opera di don Piero Re» è del 1975. A p. 130, con ingiustificata elisione del secondo dei tre *quod* che *non casus sed studio* si reiterano nei vv. 22-24: «Piega ciò che è rigido, | scalda quanto è freddo, | raddrizza ciò che è errato». Per una diversa trad. senza nome del traduttore, *Preghiere di ogni giorno in latino e in italiano*, San Paolo, Cinisello Balsamo (Milano), 2009², p. 43: «Piega ciò che è rigido, | scalda ciò che è gelido, | raddrizza ciò che è deviato». Come quella greca, la poesia latina ha *metrica*. La poesia italiana ha invece *ritmica*, anche quando la si chiami *lyrica*, come fosse accompagnata da suoni di strumenti musicali, dal suono della *lira* appunto. Ad altro non potendo badare che alla *ritmica*, l'unica *ingressio* e l'unico *processus* o *gradus* che hanno un che di *gurgignu*, la mia proposta in settenari rimanti: «Fletti ciò che è rigido, | scalda ciò che è frigido, | scurva ciò che è in curva».

democratico o ne sono posti: nella poiesis legislativa spesso il produttore diventa il prodotto e il prodotto il produttore. La lotta per il diritto è lotta per i diritti soggettivi democratici e lotta per il diritto oggettivo democratico. A partire per chi lotta dall'ardente deserto e anela all'identità del duale gioia&dolore: gioia per la pianta dei diritti dell'uomo che in leggi fiorisce e dolore per quegli uomini stanchi e affamati che dalla pianta in leggi fiorita furono e sono allontanati.

Con Wittgenstein, *das Mystische*: «Non *come* il mondo è, è il Mistico, ma *che* esso è»⁶³. E sempre con Wittgenstein: «Le mie proposizioni sono chiarificazioni le quali illuminano in questo senso: Colui che mi comprende, infine le riconosce insensate, se è asceso per esse – su esse – oltre esse. (Egli deve, per così dire, gettar via la scala dopo che v'è salito.)»⁶⁴. Ai diritti dell'uomo bisogna *ascendere*, salendo la scala piolo dopo piolo. Tolti i diritti dell'uomo, non ci sono leggi democratiche e non c'è diritto democratico. Ci sono solo gli Stati sovrani che continuano a violare i diritti dell'uomo con leggi autocratiche e con un diritto autocratico⁶⁵. E c'è solo Krátos che con Bía sproloquia in comandi non giuridici. Allora, parafrasando Pessoa: *nem rei nem iníqua lei*⁶⁶. Quando

⁶³ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (ms. 1918, ed.¹ 1921, *Logisch-philosophische Abhandlung*, ed.² 1922, *Tractatus logico-philosophicus*, con trad. inglese UK a fronte), 6.44, con testo a fronte, a cura di A. G. Conte, Einaudi, Torino 1989 ("Nuova Universale Einaudi", n. 196), p. 173.

A p. 172: «Nicht *wie* die Welt ist, ist das Mystische, sondern *daß* sie ist». Anche per la sua sapiente iterazione rimante di «ist», il secondo reggente la proposizione principale che riguarda il *Sein* o la *Wesentlichkeit* o la *Substanz* del *Mystische*, e il primo e il terzo reggenti due proposizioni secondarie che in maniera negativa («nicht» e «sondern») specificano, nella forma sintattica delle subordinate complete avversative e non delle subordinate circostanziali o accessorie avversative, *ciò che è il Mystische* in contrapposizione a *ciò che non è*, ma non come conseguenza di *ciò che non è*, altrimenti si sarebbero avute due subordinate strumentali non complete, 6.44 è per me un esempio di prosa scientifica giunta a dignità poetica. Intervallato da due virgole che non hanno semplice valore pausativo in quanto dalla sintassi richieste, il *Satz* si snoda in tre quinari. Per mantenere la sequenza delle quindici sillabe, la mia proposta: «Il mistico non è per *come* il mondo è ma *perché* è».

⁶⁴ Ivi, 6.54, p. 175.

Da p. 174: «Meine Sätze erläutern dadurch, daß sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. (Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinausgestiegen ist.)». La mia proposta: «Le mie proposizioni illuminano per mezzo di ciò (*dadurch*), che chi mi comprende alla fine le riconosce come insensate, se di fuori ha scalato attraverso (*durch*) esse – su (*auf*) esse – al di sopra (*über*) di esse. (Egli deve per così dire gettar via la scala a pioli (*Leiter*), dopo che l'ha scalata alla cima.)».

Ho tra l'altro tentato di non perdere il gioco linguistico tra *hinausstiegen* e *hinaufstiegen*, entrambi da *Stiege* = scala. Perciò ho tradotto «hinausstiegen ist» con «di fuori ha scalato» e «hinaufstiegen ist» con «scalata alla cima».

⁶⁵ A. Cassese, *I diritti umani oggi*, Laterza, Roma-Bari, 2012³ («Economica Laterza», n. 500), p. 232. E G. Benvenuti, *La verità alla prova. Riflessioni sul contraddittorio*, Margiacchi-Galeno, Perugia 2013 («Filosofia del diritto processuale», n. 1), online in *ISLL Papers*, vol. 7, 2014, pp. 19-34.

⁶⁶ F. Pessoa, *Messaggio* (1934, *Mensagem*), con testo a fronte, III, *O Encoberto | Il velato*, 3, *Os Tempos | I tempi*, 5, *Nevoeiro | Nebbia*, v. 1, a cura di F. Cabral Martins per l'ed. portoghese e di P. Collo per l'ed. italiana, Passigli, Firenze 2003, pp. 124, 125.

Dal latino *cooperto*, l'*encoberto* è il *coperto da ogni parte*, il *nascosto* o il *celato* o l'*occultato*. Non il *velato* di cui dice Collo. A rigore, *velato* è in portoghese *velado*: dal latino *velo*. E ciò che è *velatum* = *velado* = *velato*, proprio attraverso il *velum* = *véu* = *velo*, s'intravede o s'indovina con i sensi degli occhi e non di necessità con gli occhi della mente. A p. 12 nota 1, un sincero *confiteor* di Collo: «La presente traduzione, non essendo di un poeta, è evidentemente più figlia della passione che della filologia». E però, per tradurre, non basta la *passione* senza la *filologia*. Per tradurre ci vuole *passione filologica*, perché la *passione* in sé e per sé arde e si consuma in aria vacua, e perché la *filologia* non mossa dalla *passione* rinsecchisce e si scheletrizza in erudizione. La *passione*, non sostenuta e accompagnata dalla *filologia*, ha giocato un brutto scherzo a Collo a p. 12 nota 4, dove due refusi, «mes» al posto di *mès* e «anno» al posto di *ano*, si sommano nel *troppo che stroppia* e semplici refusi di tipografia non è possibile né probabile che siano. E invano, con una certa astuzia, Collo si copre le spalle a p. 11: «Desidero ringraziare – direttamente – Luciana Stegagno Picchio, senza la cui guida questo volumetto non sarebbe mai stato portato a termine, e forse nemmeno cominciato».

è finita la discesa negli abissi della sofferenza, quando si è in grado di gettar via la scala, la pazienza è la virtù dei morti. E una volta gettata via la scala, altre scale ci attendono. E impazienti le saliremo: con Yeats muovendo, tra «Vecchie bottiglie e vecchi bricchi, un bidone rotto, | e ferro vecchio insieme a vecchie ossa, e vecchi stracci», «[...] là dove tutte le scale | cominciano [...]», dalla «[...] bottega da rigattiere del cuore [...]»⁶⁷.

Sia uomo l'uomo all'uomo. Non ci sia più Pilato a crocifiggere. E così sia.

Il v. 1 completo di *Noveiro*, che si conclude con una virgola, è: «Nem rei nem lei, nem paz nem guerra», «Né re né legge, né pace né guerra». Nella mia parafrasi ho decontestualizzato la citazione, perché per Pessoa l'assenza di «rei» e «lei» e di «paz» e «guerra» è un segno negativo, vv. 2-4: «Define com perfil e ser | Este fulgor baço da terra | Que é Portugal a entristercer». Nella trad. Collo: «Definisce con profilo ed essere | Questo opaco fulgore della terra | Che è il Portogallo che intristisce». Il *Nevoeiro*, reso con *Foschia*, è inoltre in F. Pessoa, *Poesie scelte*, con testo a fronte, a cura di L. Panarese, Passigli, Firenze 1993⁵, pp. 58, 59: «Né re né legge, né pace né guerra, | definisce con profilo ed essenza | questo fulgore della terra opaco, | del Portogallo che intristisce». E reso con *Nebbia* nella sez non numerata titulata *Il Nascosto*, in F. Pessoa, *Poesie esoteriche*, con testo a fronte, a cura di F. Zambon, trad. di F. Zambon e I. Marli Boso, Tea, Milano 2002, pp. 130, 132: «Né re né legge, | sono essere e profilo | dell'opaco fulgore della terra | che è un intristito Portogallo». A p. 146, un'imprecisa precisazione: «*Il Nascosto*: in portoghese *O Encoberto*, “Il Nascosto”, “Il Velato”, Lo Sconosciuto”». Per mantenere le rime, cosa non impossibile tra lingue neolatine, la mia proposta per i vv. 1-4 di *Nebbia* o *Nebbia spessa*, anziché *Foschia* che ha radice nell'aggettivo latino *foscus* ed è *foscagem*, o *Nebbia* che ha radice nella latina *nebula* ed è *névoa*: «Né re né legge, né pace né guerra, | definisce con profilo e naturalezza (*ser*) | questo fulgore opaco della terra | che è il Portogallo in sua tristezza (*a entristercer*)».

⁶⁷ W. B. Yeats, *La diserzione degli animali del circo* (1939), III, vv. 36-37, 39, 40, in *Poesie*, con testo a fronte, trad. di R. Sanesi, Mondadori, Milano 1974, p. 295.

Per la numerazione dei versi, che nell'ed. Sanesi non compare, ho seguito quella inglese USA, *The Circus Animals' Desertion*, in *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*, ed. by P. Allt-R. K. Alspach, Macmillan, New York s.d. (ma 1966), pp. 629-630.

Per «Old kettles, old bottles, and a broken can, | Old iron, old bones, old rags [...]», per «[...] where all the ladders start», per «[...] rag-and-bone shop of the heart», diversa è la trad. di A. Marianni, in W. B. Yeats, *L'opera poetica*, con testo a fronte, Milano 2005, p. 937: «vecchi bricchi, bottiglie, un barattolo rotto, | vecchi ferri, vecchie ossa, vecchi stracci», «[...] là dove cominciano tutte le scale», «[...] bottega di straccivendolo del cuore».

Nell'*Avvertenza dell'Editore* a p. CLVII si accenna, con la tecnica editoriale di nascondere il più possibile chi nome famoso non ha e *travagghia* nell'ombra, al compito «svolto da Anna Ravano: a lei si devono [...] l'attento controllo delle traduzioni e la rielaborazione e l'adattamento dei commenti per dare ad essi uniformità stilistica e di prospettiva e coerenza complessiva».

Dalla trad. in castigliano di M. Soto, *La deserción de los animales del circo*, in W. B. Yeats, *Antología poética*, con testo a fronte, Siruela, Madrid 1991, p. 405: «Ollas viejas, viejas botellas, y una lata rota, | Viejo hierro, viejos huesos, trapos viejos [...]», «[...] en el comienzo de todas las escaleras», «[...] trapería que es el corazón». La difficoltà sta soprattutto nel tradurre «rag-and-bone shop» del v. 40: difficoltà apparente, perché «bones» e «rags» compaiono al v. 37. La mia proposta: «vecchi bricchi, vecchie bottiglie, e una lattina rotta, | vecchio ferro, vecchie ossa, vecchi stracci [...]», «[...] dove tutte le scale cominciano», «[...] bottega di stracci-e-ossa del cuore».



Anonimo Fiammingo, *Processo di Gesù*, Quadreria dell'Ospedale di Varese (XVI o XVII sec.?). La datazione, per la quale invano mi sono rivolto ad Andrea Spiriti, studioso della Quadreria dell'Ospedale di Varese, è mia.

E ha avuto il conforto di mio fratello Nicola e di mia sorella Franca, entrambi docenti presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze. Li ringrazio.

Oltre il dipinto

«Non est Iudaeus neque Graecus, non est servus neque liber, non est masculus neque femina». «Non c'è giudeo né greco, non c'è servo né libero, non c'è maschio né femmina». Gal 3 28. *Novum Testamentum graece et latine* cit., pp. 626sx-627dx, dove il complessivo 3 1-29(30) a pp. 624 sx-627dx è diviso solo in latino in due titoli, *Iustitia non ex lege, sed ex fide, Christus legis maledictum et servitutem aufert*, e dove 28 di 3 si trova sotto il secondo di questi due titoli. Per un'altra versione, con tre «più» di troppo e con una non pertinente resa di «Graecus», *La Bibbia Concordata. Nuovo Testamento* cit., p. 504, dove il complessivo 3 1-29 a pp. 501-504 è diviso in due titoli, *La giustizia non proviene dalla legge ma dalla fede, La fede libera dalla legge*, e dove 28 di 3 si trova sotto il secondo di questi due titoli: «Non c'è più né giudeo né gentile, non c'è più né

schiaivo né libero, non c'è più né maschio né femmina». Per un'altra versione ancora, con due punti e virgola al posto di due virgole e con l'omissione del terzo «neque», *La Sacra Bibbia* cit., p. 1835, dove il complessivo 3 1-29 a pp. 1834-1835 è diviso in quattro titoli, *La salvezza mediante la fede, I veri discendenti di Abramo, La promessa e la legge, Funzione e scopo della legge*, e dove 28 di 3 si trova sotto il quarto di questi quattro titoli: «Non c'è Giudeo né Greco; non c'è schiaivo né libero; non c'è maschio e femmina».

«Solo perché nel corpo io sono vivente come un che di libero, di questo vivente esserci non è lecito che si abusi per farne una bestia da soma. In quanto io vivo, non sono separate la mia anima [...] e la vita corporea, questa è l'esserci della libertà e io sento in essa». G. W. F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, cit., I, *Das abstrakte Recht*, 1, *Das Eigentum*, § 48 Anm., p. 53.

«La democrazia sta a tutte le altre forme politiche come a suo Antico Testamento. L'uomo non esiste per la legge, ma la legge esiste per l'uomo, è *esistenza umana*, mentre nelle altre [forme politiche] l'uomo è l'*esistenza legale*». K. Marx, *Dalla critica della filosofia hegeliana del diritto [Critica della filosofia hegeliana del diritto pubblico (§§ 261-313)]* (ms. 1843, *Aus der Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Kritik des Hegelschen Staatsrechts (§§ 261-313)*, postumo 1927), trad. di G. della Volpe 1950, riv. da N. Merker, in K. Marx-F. Engels, *Opere*, III, 1843-1844, a cura di N. Merker, Editori Riuniti, Roma 1976, p. 34.

Vide il diritto in questo mondo,
abisso senza fondo.

«Quel che è di Cesare a Cesare»,
disse da quell'abisso
sul quale dopo di lui mi isso
e dico che il diritto
è la frusta del potentato,
frusta lustra in taglienza.

Patì sotto Ponzio Pilato
condanna per sentenza.
E la mitezza e la salvezza
non vide nell'uliveto,

lontano il Buon Samaritano.
E la giustizia vide
solo nel guardo più che umano
del tardo Nicodemo.

Il frumento sulla collina,
cultura contadina.
Fuori di scena il falegname,
non l'ha tenuto in fame.
Smagrito su Croce salito.
Dolore che non basta.
Inarcati i piedi sollevati
da nera terra guasta.

La madre in schianto di pianto.
Lamento con preghiere
alle frontiere del vento.
«Mi hai abbandonato»,
gli grida in estremo respiro.
Tutto era già studiato.
E l'altro tace in suo ritiro,
tace in sua raggiunta pace.

Amore al mio cuore impigliato,
trionfò allora come ora
il diritto del potentato.
Cerco il tuo fiore in gigli,
miei appigli per le ingiustizie.
Tristizie noi patimmo
da un togato Ponzio Pilato.
E lui di nuovo tacque.

Come le acque scese sulla Croce,
come l'acqua feroce
che chiuse la via degli occhi

a Nicodemo e a Maria,
saremo puri dentro muri
di torto eretti a cemento.
Per il nostro inspeno conforto
vale legge liliare.

Ricordando

Per Franco Menichetti, di anni sessantatré, che il 4 novembre duemila9 tornò a vivere nel 15 settembre mille983, accanto al suo Federico, di anni tre. E con le parole che Kafka scrisse da Praga alla sorella nel dicembre mille916: «L'ansia del giorno seguente mi guasta ogni cosa. Ma raggiunge anche forse ogni cosa; chi può vedere le differenze là in quel buio?». F. Kafka, *Lettere a Ottla e alla famiglia* («Copyright 1974 by Schocken Books Inc.», *Briefe an Ottla und die Familie*), 35, a cura di H. Binder e K. Wagenbach, trad. di E. Pocar, Mondadori, Milano 1976 ("Diari, memorie e lettere", s.n.), p. 66. Per evitare il fastidioso susseguirsi della congiunzione «anche» e dell'avverbio «forse», tradurrei: «Ma forse raggiunge anche ogni cosa».

Nell'ansia del giorno seguente, e là in quel buio che per me *dum tenet* è il buio di tutte le notti in cui m'inchiodo al bancone di lavoro della mia bottega artigiana, aspettando l'alba che nessuno di noi ha mai visto prima, ho rappresentato con l'imperdonabile pedanteria di un *manu servus* le opere citate e le loro varie edizioni, e una ad una le ho squadernate, sebbene la stretta filologia ciò non richiedesse. Spesso per criticare il pressappochismo di molti curatori e traduttori e prefatori e postfatori, e per denunciare che le case editrici, dalle maggiori alle minori, e le maggiori più delle minori, incuranti della buona arte della stampa, hanno redazioni non a sufficienza solerti nel lavoro di editing, ai contratti d'edizione preferendo i contratti d'appalto non soggetti a collaudo. *Why then Ile fit you. Hieronymo's mad again.*

Educatori alla scuola pisana di Luigi Russo (mille892-mille961) e Silvio Pellegrini (mille900-mille972) e Tristano Bolelli (mille913-duemila1) e Riccardo Ambrosini (mille926-duemila8), non ho disdegnato di usare locuzioni del mio dialetto calabrese, nella versione cathacense del Gelso Bianco, con l'aggiunta degli accenti sulle parole sdrucchiole per facilitarne la lettura. Poche volte non ho citato *anche* in lingua originale, è che non sono riuscito a procurarmi i relativi testi. Mai ho rinunciato a proporre una mia traduzione, pur sotto forma di variante stilistica e non contenutistica, o di variante semplificatrice. A eccezione dei testi vetero- e neotestamentari.

Da Vittorio Frosini (mille922-duemila1), a cui nel mille972 succedetti per sua perorazione nella cattedra di Filosofia del diritto presso l'Università di Catania, ho appreso la lezione che era solito dispensare a chi lo frequentava: se un saggio è corredato da note, il corredo sia il più ricco

possibile, come quello che in ceste di vimini sfilava per le strade dei paesini meridionali prima che la sposa raggiungesse lo sposo sul sagrato della chiesa, e nelle note ci sia spazio per dire ciò che nel testo è indicibile per non appesantirlo. Per quel che in questo saggio c'è di autobiografico e di non nascosto *páthos*, nessun rammarico da parte mia.

La scrittura muove dalla vita con passione vissuta, e nel ricordo vive. Alla Gabriel García Márquez-Gabo duemila², *Vivir para contarla*. E per raccontarci. Pure l'*homo scribens*, con Miguel de Unamuno, è «nada menos que todo un hombre». G. García Márquez, *Vivere per raccontarla*, trad. di A. Morino, Mondadori, Milano 2003 (“Scrittori italiani e stranieri”, s.n.), p. 7: «La vita non è quella che si è vissuta, ma quella che si ricorda e come la si ricorda per raccontarla». All'affermazione di Unamuno, per me ancora *allegracore*, ho aderito in *Transiti* cit., p. 62.

Non è vero, caro Silvestro Marcucci?

«Sono in partenza per il Brasile con il mio Kant», mi dicevi tendendomi le tue mani liliacee, sensazione inesplicabile di tenerezza, sensazione improvvisa di limare le nostre unghie, andammo al bar dell'Usso per un caffè, costeggiando i muri della Sapienza a Pisa, dai Lungarni per via Serafini la primavera volgeva all'estate, e nessuno di noi due sapeva dell'inverno che sarebbe venuto.



THE TRIAL IN GUIMARÃES ROSA'S NOVEL *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Vera Karam de Chueiri
Edna Torres Felício Câmara
vkchueiri@uol.com.br

Abstract

This paper aims at discussing João Guimarães Rosa's novel "*Grande Sertão: Veredas*" (*The Devil to Pay in the Backlands or The Devil in the Street, in the Middle of the Whirlwind*), focusing on the trial of Zé Bebelô, and Jacques Derrida's notion of justice. The paper's premise is that (literary) narrative, by being attentive to the complexity and plurality of social life, mediates descriptive and prescriptive aspects of human action. Then, it is desirable that law, as a narrative, dialogues with literature in order to rethink its own form and matter to better answer that complexity and plurality of social life and its challenges.

In *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo narrates the story of his life, in a non-linear speech. He reflects about a supposed pact with the Devil in a language partially invented by Guimarães Rosa, which intermingle the popular, and the erudite. He (Riobaldo) reveals a proper view of the world at the same time he affirms that "backland is the world". Thus, his talking is always pointing at the tensions between rational and irrational, good and bad, law and justice, God and Devil. These tensions bring Riobaldo's narrative close to Derrida's idea of justice as an aporia (there is never a moment in the present in which it is possible to say that a decision is just as far as the decision is of the order of calculable and justice is of the order of incalculable).

The expected decision in Zé Bebelô's trial was his execution but instead he was sent to exile. The arguments used in the trial seem to meet Derrida's thought: each case is different and each decision is different and requires an absolutely unique interpretation that no rule or convention can absolutely guarantee. The possibility of justice in Riobaldo's world (which is also the whole world), even in face of the incalculable (the pact with the Devil), implies that which is calculable and legal that is, the law.

The irreducibility of an aporia does not alleviate one's responsibility in deciding. Instead, it demands decision as far as one cannot remain in such position (of aporia). However, aporia's essential irreducibility to the cut that a decision makes, turns this decision into a contingent one, i.e., it has to be taken again. It is precisely in this contingency that remains the promise to the future and the possibility of justice.

Key Words : Trial, Justice, Deconstruction

Published in 2014 (Vol. 7)

ISLL owns nonexclusive copyrights in the aforementioned paper and its use on the ISLL website.

THE TRIAL IN GUIMARÃES ROSA'S NOVEL *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Vera Karam de Chueiri*

Edna Torres Felício Câmara**

*E o que estou contando não é uma vida de sertanejo, seja
se for jagunço, mas a matéria vertente.
/ And what I am relating is not the life of a backwoodsman,
a jagunço though he was, but the relevant matters.*
Riobaldo

*Apenas superando a lógica é que se pode pensar com
justice.
/ Only overcoming logic one can think (with) justice.*
Guimarães Rosa

1. Introduction

"The sertão (backland) is as big as the world" (Rosa 1963, 60)¹

To write about *Grande Sertão: Veredas* is incomplete, imprecise and insufficient: "Telling something is a very, very difficult business" (Rosa 1963, 154). But the sensation of its reading is precise, complete and sufficient: "We hardly spoke; but there was something outside ourselves that drew me to him" (Ivi, 22). As far as its reading provokes a feeling of completeness, its writing is emptiness: "uninterrupted tempest of her inner life – because every human being has her continental part and her oceanic part. In this part (Nautikon) she is always alone. Alone? And...God? With God there are also gods" (Rosa, in Costa, 2006, 192).

* Professor of Law. Federal University of Paraná Law School. Constitutionalism and Democracy Research Group Leader. Law School Graduate Program.

** PhD candidate. Federal University of Paraná Law School. Researcher at Constitutionalism and Democracy Law School Group.

¹ All quotes of the *Grande Sertão: veredas* are from *The Devil to Pay in the Backlands: "The Devil in the Street, in the Middle of the Whirlwind"*, the 1963 English edition translated by James L. Taylor and Harriet de Onís. We, keeping its original reference, freely translated quotes from works about Guimarães Rosa and *Grande Sertão: Veredas*. As Guimarães Rosa says: *each language guards in itself an inner truth that cannot be translated* (Lorenz 1991, 87).

Guimarães Rosa affirms that “language and life are one” (Lorenz 1991, 83), then, completeness and emptiness are inherent to them (to language and life). The writer’s job is to dedicate to *each word all the time it needs to be(come) life again* (Ivi, 83).

In such context, Riobaldo, the character who narrates the story, bridges the life’s gaps with the feeling of completeness produced by the narrative: “while narrates, it organizes facts, building with its language the life which one only realizes at the very moment of narration” (Albergaria 1977, 21). Riobaldo asserts: “But you, sir, are an unexpected visitor, a man of good sense, faithful as a document: listen to me, think and think again, and repeat it, then you will be helping me” (Rosa 1963, 83).

It is necessary to say something about the reading of the book in order to write about it. We started reading it on August, 25th, 2006, in a meeting of the new born research group on law and literature, at the Law School *boulevard*. At that day we were about fifteen people who decided to engage in the narrative of *Grande Sertão*. The reading of the book took about a year and a half and some fellows did not stand the whole way through the backlands². Nevertheless, as Riobaldo says, “the truth is not in the setting out nor in the arriving: it comes to us in the middle of the journey” (Rosa 1963, 52). That is how we experienced the journey in Guimarães Rosa’s *Backlands/Grande Sertão*: more than a canon of literature, the very exercise of a language-journey, just like the displacement caused by the wind that twists: God and Devil!

2. Before the trial: “the wind that twists” (Rosa 1963, 205)

2.1 “There are things, which words can’t describe” (Rosa 1963, 177)

In 1954 Guimarães Rosa utters that soon there will be two more books: one is the unfolding of one of the seven novels written in the other book called *Corpo de Baile*. The title in its first typed draft was *The devil in the street, in the middle of the Whirlwind* then he scratched it with a pencil and wrote above another title, that is, *Dead paths (Veredas Mortas)* which he also scratched and added below: *Backlands: paths (the devil in the street in the middle of the Whirlwind)*.

Ana Luiza Martins Costa (2006, 192) in a paper called *Via e viagens: a elaboração de Corpo de Baile e Grande sertão: veredas* talks about writing’s anxiety/anxiousness in Guimarães Rosa which can be also (or primarily) felt in his *Diaries* notes. Rosa was a cult, sophisticated man who spent a lot of time reading dictionaries, grammars as he had great interest on thing’s names. But he also had great interest on experiencing the things themselves. His writings *turn to be a great journey in seeking the name of things* (Ivi, 196). Riobaldo asks: “What is a name? A name does not give; a name receives” (Rosa 1963, 132).

Paulo Ronái (1969, 198) affirms that a trait of Brazilian backwoodsman is “his unconscious preference for that which is implied and for ellipses, his instinct of

² Marina, Edna, Ricardo, Gustavo, Caetano, Abili, Felipe, Leandro, Arthur, Leo, Thiago, Maria Isabel, Priscila. Esquecemos alguém?

emphasizing specifying and impressing.” Such traits indicate the style of Rosa together with the presence of “unusual words, labeled by dictionaries as localism, colloquialism, archaism or brazilianism”. Considered that, one, then looks at “neologisms, his creations with which the ludic spirit has the pleasure of infinitely mingle the language” (Ivi, 199). According to Ronái syntactic is the most daring undertaking of Rosa: “Rosa’s sentences are plenty of exceeding senses for what they do not say in a game of anacoluthon, suspension points and popular inspiration ...” (Ibid.): “This is the important point – now listen sir – listen beyond what I am telling you, and listen with an open mind” (Rosa 1963, 91).

Proper names also mean a lot in Rosa’s narrative as far as they address the entirety of the text or even that which is beyond the text (Machado 1976, 41). The name of the character/narrator of *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo, is a combination of ‘rio’ (river) and ‘baldo’ (frustrated) and he is a character who is always changing his path.

The love story between Riobaldo and Diadorim, a transversal element of the narrative, appears in the revelation of a name: “Riobaldo, there is something personal that I must tell you ...: my name is not really Reinaldo. ... Well, then, my name, my real one, is Diadorim. Keep this secret, but always, when we are alone, you must call me Diadorim ...” (Rosa 1963, 131). Riobaldo understood that “he wanted me alone to know his true name, and for me alone to pronounce it. I understood the significance of this. ... He was given me his friendship. And friendship given is love” (Ivi, 132). The elements of the Diadorim’s name seem to summarize the future of this love: devil, God, day, pain, hate, river, not to mention the suffix *im* which refers either to male or female (Machado 1976, 66-67). In a certain sense *Grande Sertão: Veredas* (con)founds prose and poetry in the polysemy of words of which is written.

In *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo, the retired backwoods man, expresses himself in this beautiful and challenging language, in a narration that mingle his interpretation of the facts with the facts themselves in a sort of a game of truth. It is a narrative flux but without (an) order (Covizzi 1978, 52), which interweaves contraries and tries to overcome contradictions and give some answers to questions, especially concerning the possibility of having a pact with devil and the consequences of such pact (or no pact) in the life of Riobaldo and his fellows.

2.2 “The devil in the street, in the middle of the Whirlwind”

The narrated story is evocative and each sentence leads us to reflect about love, hate, God, devil, rational, irrational, pact/bond, guilty, path, quietness, justice and the law. In this paper we mainly focus on the episode/event of the trial of Zé Bebelô.

In one of the most beautiful passages of the narrative in a moment before the trial, it seems that the devil insinuates itself or it was just a manifestation of nature? This is the doubt that moves the narrative:

I mounted and went off at a fast trot. Diadorim and Caçanje had gone ahead, about four hundred yards. As soon as they saw that I was coming, they turned in their saddles. Diadorim lifted his arm and waved. I wanted to catch

up quickly, and tried to spur my horse into a half-gallop, but just then he got other ideas: he jumped and shied to the left side of the road, and I came near falling off. What had startled him was a dry flying leaf carried by the wind that was whirling around us that had lodged against his eye and ear. Swirling eddies – you know, winds fighting. When one meets another and they whirl together, it is a crazy sight. The dust rises right, in a dark cloud full of flying leaves and broken twigs, with whistling sounds, spinning and jumping like a top. Diadorim and Caçanje had stopped, waiting for me to catch up. "The dust devil!" said Caçanje, cursing. "There is a cross Wind blowing from the direction of the ocean," said Diadorim. But Caçanje would not have it that way: the whirlwind was His, the devil's. The devil was there, he travelled inside it. I started laughing. What I thought was: "The devil in the street, in the middle of the whirlwind." (Rosa 1963, 205)

The fight started, men were put down and Zé Bebelo was on command on the one side of the battle and Riobaldo, Diadorim e Caçanje, were on the other side. Even in opposite sides, Riobaldo had very good care of Zé Bebelo and thought:

How could I have a hand in his death? A man of that kind, with his body, his mind, all that He knew and understood? I thought about that. You always had to think about Zé Bebelo. A man, a weak thing in himself, soft even, skipping between life and death among the hard rocks. I felt it in my throat. Could I live with that on my conscience? Suddenly I cried out: "Joca Ramiro wants that man alive!" Joca Ramiro insists on it!" I don't know where I got the sudden impulse to say that – a pure invention. (Rosa 1963, 210-211)

However, later on, Riobaldo decided that he should kill Zé Bebelo to avoid someone else to do it in a worst way. Then, Riobaldo started shooting in Zé Bebelo's direction to what Diadorim yelled "Are you crazy, Riobaldo?" (Rosa 1963, 211). Zé Bebelo did not give up and faced the shooting with his knife and gun. But Riobaldo shot in his direction but just to pretend he wanted him dead. Not even for a minute he really intended to kill Zé Bebelo. At the moment someone caught Zé Bebelo, João Curiol yelled: *No, not kill him. They are going to try him* (Ivi, 212).

In a passage in the very beginning of the narrative Riobaldo talks about the trial that two brothers who had killed their father and had sold his cattle went to according to Medeiro Vaz orders and Zé Bebelo band. The whole issue was the following: one of the two brothers had stolen a gold shrine from Abadia's church and the father, Rudugério de Freitas, sent his other son to kill the one who had stolen. Instead, the two brothers decided to kill their father..

In this trial, Zé Bebelo forgave the two brothers with the following arguments:

"Didn't the father wish for murder? Well, then, He himself was killed – tit for tat. I find reasons for this decision, which admits of no repeal or revocation, legal and loyal, in conformity with the law." And Zé Bebelo went on, delighting in his own words: "To forgive is always just and right" ... (Rosa 1963, 62)

However, Zé Bebelo requested the cattle for his band, after all, even being free from death some penalty the two brothers deserved.

3. The trial: “Who really knows what a person is?” (Rosa 1963, 224)

*And what was it that I wanted? Ah, from wanting so much
of everything, I don't think I really wanted anything. Just
one thing: I wanted only this – to be myself!*

Riobaldo

3.1 The trial: “The sertão has its own criminal code” (Rosa 1963, 91)

Joca Ramiro uttered that Zé Bebelo is arrested to what he answers: “A prisoner? Ah yes, a prisoner. So I am, as well I know. But the, what you are seeing is not what you see, old man: it is what you will see” (Rosa 1963, 213). The decision/sentence at this moment is postponed. It is suspended because of something that cannot be fulfilled: justice as something that never happens in the present but is always a possibility to happen in the future.

Zé Bebelo let us face-to-face with the undecidable which (like a ghost) is in every decision and has nothing to do with the calculus of possibilities (which will be done by the band –*jagunços*– in the trial). The undecidable has to do with a decision that never completely captures the singularity of the other: “It is, it is the world beyond control” (Rosa 1963, 213) after all Zé Bebelo was not a creature to be caught.

They were all in the *É-já (It's-now)* camp. The name of the place and the place, the present time in which the trial does not happen as far as they walk a few miles towards north to the Sempre-Verde ranch. Then, Joca Ramiro, Sô Candelário, Hermógenes, Ricardão, Titão Passos, João Goanhá were in a huddle holding a confab (Martins 2008, 129; Rosa 1963, 215). Zé Bebelo was not cast down. He straightened up and threw out his chest and marched forward. Then, he sat himself on a threelegged stool with a leather seat and the trial started to take place around him. Joca Ramiro and his men were standing but he decided to sit on the ground in face of what Zé Bebelo got rid of the stool and sat in front him. At this moment, interpellation started. Joca Ramiro says to Zé Bebelo that he may be shot to what he answers: “Really! In that case, then, why all these formalities?” (Rosa 1963, 217) In fact, justice is not equal to revenge.

Joca Ramiro asks his men to present charges and the word is first given to Hermógenes:

The recommendation I make is that we tie this scum up like a pig – and bleed him. Or else, stretch him out on the ground and everybody ride their horses over him until there is no live left in him! (Rosa 1963, 219-220)

Zé Bebelo replies: “My reaction is one of protest, because an accusation has to be made in judicious words, not with affronts and insults!” (Rosa 1963, 220-221).

Hermogenes was full of anger and the atmosphere was full of tension. Joca Ramiro calls on Sô Candelário to hear what charges he had to make to Zé Bebelo and he, instead, wanted to settle the trial by the knife asking Zé Bebelo for a duel. Then, Joca Ramiro adverts: “The decision and sentence, we leave for the last, friend” (Rosa 1963, 222). So, Sô Candelário manifests himself in favor of Zé Bebelo’s freedom as he is, after all, a man who keeps his given words.

Ricardão is the next to talk, a huge and heavily men, broadly built; a body (or a bag) of beans, corn meal and rice. So, he goes: “The one sentence that means anything is a bullet from a gun” (Rosa 1963, 224). In face of Ricardão talking which was about revenge, Riobaldo hesitates between what could be just/fair but in some other way – which he did not know- it was not right. So,

It was right as far as what Zé Bebelo had done, but wrong as regards what Zé Bebelo was or was not. Who knows for sure what a person really is? Then, if no one knows, a judgment is always faulty, because what one judges is the past. Well and good. But, in the book-keeping of life, judgments cannot be dispensed with, can they? Only, there are some fish that swim upstream all the way from the mouth to the headwaters. (Rosa 1963, 224)

The next was Titão Passos who does not sentenced/condemned followed by João Goanhá. Another gunman (*jagunço*) talks about an ethics of war and, finally, Riobaldo takes the word and says that Zé Bebelo deserves freedom and so he has to be acquitted as he:

... is a brave and worthy man, an incorruptible one, who keeps his word to the last jot! ... But if your verdict is for acquittal, and we turn this man Zé Bebelo loose, with clean hands, and him punished only by the defeat that he suffered, then, I think, our fame will be great. Fame with glory: that first we conquered, and then we freed!” (Rosa 1963, 228-229).

At the end of the trial Zé Bebelo says that

If I receive a verdict of acquittal, I will thank you with the same courage, But asl for a pardon, that I will not, for I think that one who does so, to save his skin, deserver a half-life and a double death. But I thank you, sincerely. Neither can I offer to serve under the banner of Joca Ramiro – for thought it would be an honor, it would look a miss (Rosa 1963, 233).

Well, Joca Ramiro has the final word, the verdict: Zé Bebelo has to go away and never come back to those lands. The urgency of the decision, the calling of justice even not happing in the present moment of the event as far as it just takes path.

After the trial all men eat and drink while Riobaldo talks to Diadorim and asks him about the decision of kicking out Zé Bebelo, a man from northern backlands. With a little concern he remembers what Zé Bebelo has said: “that the world now was beyond control” (Rosa 1963, 236) to what Diadorim answers: “But, Riobaldo, that’s the way the world has always been” (Rosa 1963, 236).

3.2 “But life is not understandable” (Rosa 1963 118).

Grande Sertão and there the trial engage us in a movement always of opposites, in a certain sense dialectical, yet without *aufhebung*. The opposites are always in tension, in each word, in every action/performance, as well as in emotions. As a matter of fact they perform more aporetic than dialectical relations:

Everything is and isn't (Rosa 1963, 7)
 Love, in itself, is a kind of penitence (Ivi, 32)
 God exists even when they say He doesn't. But the devil does need to exist to be ... (Ivi, 49)
 How is it that you can like the true in the false? Friendship with the illusion of disillusionment? ... Diadorim was one of those inscrutable persons – He never revealed his inner thoughts, nor what He was surmising. I think I was that way too. Did I really want to know him? I did and I didn't. (Ivi, 49)
 To strive for exactitude makes one blunder (Ivi, 70)
 It is always the same (Ivi, 172)
 Pleasure often turns to fear, fear turns to hate; does hate then turn into these despairs? Despair is good if it turns into a greater sadness, and then into Love, full of longings – then hope comes anew. (Ivi, 195)
 God or the Devil? (Ivi, 343)
 The sertão is good. Everything is lost here, and everything is found here (Ivi, 369)
 All that has been is the beginning of what is to be – we are forever at a crossroad. (Ivi, 259)

The tension between rational and not rational or that which is beyond rational is the plot of *Grande Sertão* which interweaves blood, the smelling of gunpowder, friendship, love, San Francisco's river water, Veredas Mortas / Dead Paths, God and devil, man who is woman, backwoods which is the world, gunman who repents and forgives (his victims).

Albergaria (1977, 22) calls attention to the fact that Guimarães Rosa models the world of the novel with contextual data and through the language of the narrator. For Guimarães Rosa language's goal is to free man from the burden of his/her temporality getting *life* back to him/her *in its original form* (Lorenz 1991, 84), but, still impregnated with human issues: “You know, sir, the sertão is where the strong and the shrewd call the tune. God himself, when he comes here, had better come armed!” (Rosa 1963 13).

Then, Riobaldo, the narrator is always between the mythical-sacred and the logic-rational. At the same time he is seeking for explanations, the name of things, he invokes the existence of God and devil. According to Eduardo F. Coutinho (2008, 368),

Grande Sertão: veredas narrative is full of elements that show the mythical face of the habitants of the that place ... especially the fear of devil In such a world where one avoids pronouncing the name of devil because of fear of its appearance, where a gunman repents his crimes in the middle of the battle uttering that he saw the Holy Mary (Zé Bebelo in the trial of the two

brothers), where a young woman becomes a miracle worker after three days of fasting ... the figure of the devil is evoked every time.

Then, Riobaldo in narrating his story put into question the backwoodsman's beliefs or rather his mythical faith as far as he questions the existence of devil. (Ivi, 270). Such doubt concerns the *Sertão/backwoods* itself as far as Riobaldo affirms: "The Sertão – it is inside of one" (Rosa 1963, 257), that is, he internalizes the place as well as he externalizes and universalizes it by saying: "The sertão is as big as the world" (Ivi, 60).

Wille Bolle in a paper called *The pact in Grande Sertão - Esoteric or founding law?*, says that the issue of the pact with the devil is the foundation of Riobaldo's narration. From the event of the pact, Guimarães Rosa turns to a more historical than esoteric, mythical or metaphysical interpretation of the novel, that is, an interpretation more attentive to Brazilian reality. Bolle (1997-98, 30), looks more at the characters such as Ricardão, Hermógenes and Riobaldo – three pact makers-who suffered the impact of modernization, than Zé Bebelo who embodies the hero of modernization.

3.3 The passage / *a travessia* (Rosa 1963, 492)

At this point we dare to make use of the novel in order to talk about the trial and more specifically about justice. We are between the mythical and the historical and we have but an oblique interest on this relation.

According to Beardsworth (1996, 5), deconstruction has to do with a negotiation between the philosophical discourse and human sciences which enacts a displacement and reorganization of the metaphysical opposition between transcendental and empirical in an aporetic and uncontrolled position from which the future of thinking and practice is thought.

The aporia (everything takes place neither in philosophy nor outside it) is irreducible yet demands judgement/decision as one cannot remain within it. But its essential irreducibility to the cut of a decision makes this decision contingent; it has to be taken again (Ibid.). In this contingency remains the promise of the future and the possibility of justice. That is, the negotiation between philosophy and human sciences opens to a philosophy of judgement and a thinking of justice in relation to time. "The ethical-political dimension of deconstruction resides in this relation between aporia and judgement" (Ibid.).

Then we somehow force an approach between Guimarães Rosa, Riobaldo and *Grande Sertão* and Derrida and deconstruction (or between aporia, judgment and justice) in face of the categories Derrida works on, beginning with the impossibility of justice or justice as the experience of the impossible: justice as aporia as well as the narrative of the novel.

The impossible is an experience and as such it happens in the present. As it cannot be demonstrated, that is, it cannot be exposed in the temporalization of time without losing it, then there is no experience of aporia. In this sense Derrida (1990, 947) asks: "how to justify the choice of a negative form (aporia) to designate a commitment that, through the impossible reveals itself as possible, that is, in an

affirmative fashion? In other words, how the choice of justice as aporia becomes or is a possibility for decisions we take at law?"

To answer this question Derrida (Ivi, 961-972) gives three examples of such experience of the impossible which he finds in justice: *épokè and rule*; *the ghost of the undecidable*; and *the urgency that obstructs the horizon of knowledge*. According to the first aporia (*épokè and rule*) there is never a moment in the present that we can affirm that a decision is just. We could say it is legitimate or legal but not just. We usually think that in order to be just or unjust one must be free and responsible for his/her actions. However, this freedom or decision about the just must follow a prescription, an order, the decision has to have the power of being of the order of the calculable. But if the act is only to enforce the law, to calculate, then, it is legal, according to the law and only metaphorical just.

A decision to be just and responsible must be regulated and without regulation, it must conserve the law and also destroy it or suspend it in order to reinvent it in each case, rejustify it. (Ivi, 961-63) Each case is a single and unique case and each decision is different and demands a unique interpretation, which no existing coded rule can guarantee. If the judge does not refer to any rule and then improvises his/her decision is still unjust. It follows that there is never a moment in the present one can say a decision is just or a person is just, purely, just, that is, free and responsible. One can say it's legal or according to the law by means of its enforcement. Then, it is a matter of calculation through a law whose founding authority retreats the issue of justice (Ivi, 961).

The second aporia (*the ghost of the undecidable*) refers to the experience of the undecidability. Justice is an experience that exceeds calculation or rather, is an experience of the incalculable. It cannot be apprehended, it is foreign to the order of the calculable, however it gives itself up to the impossible decision.

The undecidable remains as a ghost in every decision, in every event of decision and it has nothing to do with a calculus of possibilities, but with this decision that never completely captures the singularity of the other. Deconstruction functions on the basis of an infinite 'idea of justice', *infinite because it is irreducible, irreducible because owed to the other, owed to the other, before any contract, because it has come, the other's coming as the singularity that is always other*. According to Derrida (Ivi, 964-965), this kind of justice is the very movement of deconstruction at work in law and the history of law, in political history and history itself. Nevertheless, undecidability does not lessen responsibility.

The third aporia (*the urgency that obstructs the horizon of knowledge*) assumes that justice is urgent and cannot wait. Decision takes place in the present and justice, even not being achieved in the present it has its call in the present, which urgently demands decision. Justice is not a regulative ideal or a horizon that accommodates our expectations, but a 'to-come'; a future that is more than the mere reproduction of the present but its transformation.

Accepting the idea of justice as an aporia and that it exceeds law and calculation cannot be an excuse in face of our political and legal responsibility to intervene, change and re-found the world we live in: not a mere world of rights but a world where the right to have rights is the contingency for a justice that (as *aporia*) is always to come. To understand justice as an aporia is an attitude that works as a *limit to any attempt to collapse justice into positive law* (Cornell 1992, 2) Justice is

usually seen as capable of integrating the singular and the universal but inasmuch the self cannot fully capture the irreducible singularity of the other, however, the singular and the universal are bound to continue pulling opposite directions, and justice remains impossible.

Derrida says that the experience of justice is a path-way/passage: something that crosses and travels towards a destiny to which it finds the proper way/path/course. The experience finds its way/course/passage and its possibility. So, it is impossible to have the full experience of aporia. This path-way is also a non-path-way. Riobaldo says: "There is no devil! What I say is, if he did... It is man who existis. The passage" (Rosa 1963, 492).

In *Grande Sertão*, justice is the experience of that which cannot be experienced (Derrida 1990, 947). Then, the possibility of justice in a diverse world (*Backlands is the world*), the possibility of that which is not calculable (the pact with the devil) - infinite, rebel and strange to symmetry, heterogeneous and instable – does give up to the exercise of what is legal, stable, calculable, i.e., the law; yet cannot be reducible to it.

In the capture and execution of Zé Bebelo, Riobaldo hesitates: "Suddenly I cried out: 'Joca Ramiro wants that man alive!' Joca Ramiro insists on it! I don't know where I got the sudden impulse to say that – a pure invention" (Rosa 1963, 210-211). The standard case would be that gunman murdering Zé Bebelo, but each case is a unique case and each decision is a different decision and requires a unique interpretation, which no rule can absolutely guarantee. In capturing Zé Bebelo the decision starts to be taken. At this very moment they get to know the case, interpret it and a calculus is made. What we find in Riobaldo's attitude is the will of having Zé Bebelo alive in the begging of the judgment, then he steps back, Diadorim intervenes and he decides to shoot just to make some dust. But if a calculus is a calculus, the decision of calculating is not of the order of the calculable and it does not have to be. For, judgment happens.

4. Final remarks: "Isn't life really a dangerous business?" (Rosa 1963, 28)

For Derrida (1990, 961-63), a decision to be just and responsible must be regulated in its very moment and be without regulation. It must conserve and destroy the law or even suspend it in order to reinvent it in each case. Justice is not a regulative ideal or a horizon that accommodates our expectation but it is a *to come*; a *future* that is more than the repetition of present as it is its transformation.

The issue about justice reappears in the novel with Joca Ramiro's death. Zé Bebelo is back and in a dialogue with Riobaldo says: "What a have is the Law. And Soldiers have the law" (Rosa 1963, 277). Perhaps what justice as aporia reveals is this Law that is no Law, or the law of the law, after all "life has no rhyme or reason. It has parts. It has arts. It has the mist of Siriuz. It has all faces of the Dog and slopes of life" (Rosa 1963, 409).

References

- Albergaria, Consuelo. 1977. *O bruxo da linguagem no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Beardsworth, Richard. 1996. *Derrida and the Political*. London and New York: Routledge.
- Bolle, Wille. 1997-98. O pacto no Grande Sertão - Esoterismo ou lei fundadora? *Revista USP*, São Paulo (36): 26-45, Dezembro Fevereiro.
- Cornell, Drucilla. 1992. *The Philosophy of the Limit*. New York and London: Routledge.
- Costa, Ana Luiza Martins. 2006. Via e viagens: a elaboração de Corpo de Baile e Grande sertão: veredas. In *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 187-225.
- Covizzi, Lenira Marques. 1978. *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática.
- Coutinho, Eduardo F. 2008. O “Logos” e o “Mythos” no universo narrativo de Grande sertão: veredas. *Ângulo* 115, out./dez., 2008, p. 58-65.
- Derrida, Jacques. 1990. “Force of Law: the Mystical Foundation of Authority,” *Cardozo Law Review* 11: 5-6 (July/August).
- Lorenz, Günter. 1991. Diálogo com Guimarães Rosa. In *Guimarães Rosa Seleção de Textos*. Org. Eduardo F. Coutinho. 2 ed. Rio de Janeiro: Seleção Brasileira, 63-97.
- Machado, Ana Maria. 1976. *Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Martins, Nilce. 2008. *O Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp.
- Ronái, Paulo. 1969. *As histórias de Tutaméia*. In Guimarães Rosa. *Tutaméia*. 3 ed. Rio de Janeiro, 197-201.
- Rosa, João Guimarães. 1963. *The Devil to pay in the backlands: “The Devil in the street, in the middle of the Whirlwind”*. Tr. James L. Taylor and Harriet de Onís. New York: Alfred Knopf, Inc. Or. Title *Grande Sertão: veredas* (1956). São Paulo: José Olympio 1980.

Glossary of some Brazilian Terms

<i>Chapadão</i>	Tableland, extensive plateau.
<i>Compadre</i>	Boson friend, crony.
<i>Delegado</i>	Chief of police.
<i>Fazenda</i>	Large plantation or cattle ranch; a landed estate.
<i>Jagunço</i>	In this book, a member of a lawless band of armed ruffians in the hire of rival politicians, who warred against each other and against the military, at the turn of the century, in northeastern Brazil.
<i>Sertão</i>	Hinterland, sparsely settled interior of the country; in particular, the backland of the Brazilian Northeast. In this book, the term refers mainly to the northern half of the State of Minas Gerais.
<i>Sertanejo</i>	Backlander; an inhabitant of the <i>sertão</i> .
<i>Vereda</i>	In this story, any headwaters stream smaller than a river.



VERSO UNA COMUNE FORMA DI IMPROVVISAZIONE. Intelletto, emozione, intuizione in Law & Music

Luca Orciani

l.orciani1@campus.uniurb.it

Abstract

(Towards a Common Form of Improvisation. Intellect, Emotion, Intuition.)

The aim of this paper is showing relationship between law and music (both performative disciplines). The main focus is on analysis and interpretation of a piece of music like a legal provision.

Undoubtedly the crucial stage that prepares the work of interpretation is the elimination of technical and mechanical problems related to so-called relationship between musician and musical instrument, between jurist and legal knowledge.

The "heart" of this contribution, as well as the essence of making music and legal practice is the improvisation "daughter" of study, knowledge, depth and passion (what is masterfully evoked by: "Freedom in the strictness"). Corollary and epilogue is a profound and sublime reflection on the "silence of law" and its enrichment thanks to the artistic dimension: "First the Music, then the Words."

Key Words :

Law & Music, Improvisation, Intellect, Emotion, Intuition.

Published in 2013 (Vol. 6)

ISLL owns nonexclusive copyrights in the aforementioned paper and its use on the ISLL website.

www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS

© ISLL - ITALIAN SOCIETY FOR LAW AND LITERATURE

ISSN 2035 - 553X

VERSO UNA COMUNE FORMA DI IMPROVVISAZIONE.

Intelletto, emozione, intuizione in Law & Music

LUCA ORCIANI*

La ragione non può consigliare nulla al sentimento, e la
loro comunicazione deve avvenire per sentieri
imperscrutabili.
(Riccardo Muti**)

Chi non spera l'insperabile non lo scoprirà, poiché è
chiuso alla ricerca, e a esso non porta nessuna strada.
(Eraclito***)

Vi è nella battuta musicale un potere magico, a cui
possiamo tanto poco sottrarci che spesso, nell'ascoltar
musica, battiamo inconsapevolmente il tempo.
(Hegel****)

La musica è la propria esperienza, i propri pensieri, la
propria saggezza. Se non la vivi, non verrà mai fuori dal
tuo strumento.
(Charlie Parker*****)

1. Prologo sull'analisi musicale e giuridica: itinerari interpretativi

L'obiettivo che si propone il presente lavoro è di sondare il rapporto analogico tra diritto e musica, già investigato da quanti si occupano di Law & Music, con particolare riguardo al versante dell'interpretazione. Nello specifico dell'attività di interpretazione, che il musicista va a porre in essere nel momento in cui si cimenta nello studio di un pezzo, il tentativo sarà di sciogliere il ferreo parallelismo che parrebbe delinearsi tra musica e diritto negli studi su questo tema per riarticolarlo sotto una diversa luce.

* Studente presso la Scuola di Giurisprudenza dell'Università degli studi di Urbino "Carlo Bo" e laureato presso il Conservatorio di Musica "G. Rossini" di Pesaro, in Clarinetto, Storia ed Estetica musicale. Il presente articolo rielabora i contenuti di un intervento per il corso di Filosofia del diritto (a.a. 2012-13).

** Muti, Riccardo, *Prima LA MUSICA, poi LE PAROLE*, Milano, Rizzoli, 2010, pag. 187.

*** Eraclito fr. 14 [A 63], nell'edizione a cura di G. Colli, Milano, Adelphi, 1980, pagg. 71-72.

**** Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Lezioni di estetica*, Parte prima, III B III 1 a, 1823-1826, in particolare si veda la traduzione (e introduzione) di P. D'Angelo, Bari, Laterza, 2000, pag. 261.

***** Parker, Charlie, citazione tratta da: Levin, Michael / Wilson, John S., *No Bop Roots in Jazz: Parker, Down Beat*, 9 settembre 1949, pag. 19.

Per esemplificare le riflessioni che seguono, ho scelto due brevi composizioni per pianoforte tratte da *Kinderszenen*, op. 15, di Robert Schumann, gioiello indiscusso della poetica musicale romantica: *Von fremden Ländern und Menschen* (*Da genti e paesi lontani*) e l'immortale *Träumerei* (*Vagheggiamento*), sogno ineffabile di un'età preziosa stemperata in canto. Si rinvia, in particolare, al relativo allegato video n. 1¹.



Nella preparazione di un pezzo, un interprete-musicista si confronta con problematiche che vanno dalla risoluzione dei vari problemi tecnici legati al suono ed alla sua produzione, a quelli inerenti lo strumento musicale protagonista. (Si considerino ad esempio il tocco del pianista, l'emissione del suono, la cavata del violinista, ecc.).

Per ciò che più direttamente concerne l'analisi interpretativa, occorre precisare innanzi tutto che la musica è essenzialmente movimento, non è mai statica. Ciascun suono può confermare, ridurre o intensificare il senso di movimento embrionale precedente. Nel corso dell'ascolto si crea una traccia nella nostra memoria. Attorno a questa traccia si collegano i movimenti successivi fino a creare figurazioni, arabeschi nella mente che possono assimilarsi alle tracce lasciate da un pattinatore sul ghiaccio. Il primo obiettivo dell'analisi è dunque quello di chiarire al meglio il carattere del movimento e la traccia formale da questo lasciata, suscettibile appunto di diverse interpretazioni.

In musica, come nel diritto dove una disposizione giuridica è soltanto all'apparenza chiara e completa², i materiali sonori non possono avere un significato univoco. Una successione di suoni può significare un'infinità di diverse cose per il compositore, l'interprete e l'ascoltatore. Per adempiere al complesso compito della comprensione musicale è necessario dunque adottare un metodo di eccezionale completezza. Nello specifico, innanzi tutto, le osservazioni analitiche dovranno essere rivolte ad ogni singolo aspetto di un brano, di modo che sia possibile osservare ciascun elemento costitutivo a vari livelli di ingrandimento. Quindi occorrerà comprendere le funzioni e le interrelazioni di questi elementi, così da definire un unico quadro interpretativo, identificando gli aspetti significativi di ciascun pezzo in relazione al compositore ed ai dettagli stilistici che lo stesso compositore desume dall'ambiente culturale e sociale che lo circonda.

La metodologia appena descritta si configura come "analisi stilistica" ed è non soltanto tra le più complete, ma ha anche trovato largo impiego da parte di grandi musicisti e soprattutto direttori d'orchestra³. Il procedimento analitico si caratterizza dunque per tre grandi fasi: lo studio del background della composizione, l'osservazione realizzata a vari livelli, la valutazione.

¹ <http://www.youtube.com/watch?v=dgyLBsrrWSo>

² Ed è noto che "*In claris non fit interpretatio*" è il più mendace dei brocardi in tema di interpretazione: affidarsi alla "chiarezza" di una norma è l'errore più grande che l'interprete-operatore del diritto possa commettere.

³ Così Jan La Rue (*Guidelines for style analysis*, New York - London, W.W. Norton & Company, 1970), il quale si concentra su uno *style analytical approach*, ovvero su una ricerca interpretativa volta a cogliere le caratteristiche fondamentali dell'oggetto dell'analisi e che trova una *condicio sine qua non* nell'apertura al piano estetico. In questa direzione vedi anche Carl Dahlhaus, *Analisi musicale e giudizio estetico* (Bologna, Il Mulino, 1987, 1992²; ed. orig. *Analyse und Werturteil*, Mainz, 1970), che riflette intorno a un possibile distacco tra elemento emotivo e giudizio estetico. È davvero possibile un distacco emotivo? (Il giudice può "isolarsi" dalle proprie emozioni?)

Di fondamentale rilevanza nell'approccio analitico di La Rue è il fornire una nozione teorica adeguata e per lo più attuale di concetti chiave quali: Sound, Texture, Harmony, Melody, Rhythm e soprattutto Growth (Crescita o Processo di Crescita). In particolare attorno a quest'ultimo concetto è possibile innestare una riflessione importante sul concetto di forma e di processo. Tale riflessione può essere poi interconnessa, per ciò che concerne l'analisi della struttura melodica, ad un discorso più avanzato quale quello proposto da De Natale (cfr. Marco De Natale, *Analisi della struttura melodica*, Milano, Guerini e Associati, 1988).

1.1. Studio del background della composizione

La prima fase dell'analisi stilistica concerne infatti le questioni di fondo, il c.d. background: senza gli opportuni riferimenti storici e culturali, senza alcuna idea dei modelli convenzionali di brani simili, non potremmo fare osservazioni rilevanti. Si potrebbe imputare originalità e importanza a ciò che è materia di comune convenzione e potrebbe sfuggirci l'abilità sofisticata di una tecnica avanzata semplicemente perché non riconosciamo la sua rarità nel proprio tempo; risulta quindi essere di assoluta centralità il contesto culturale che caratterizza le composizioni di un certo momento. Si potrebbe portare come esempio, nei brani assunti a tal fine, la progressione V7-I (dalla settima di dominante al primo grado): essa si presenta così raramente nel XIV sec. che desterebbe immediatamente attenzione in quanto "spezza" i modelli armonico-compositivi di quel tempo, mentre tale intervallo risulta di assoluta normalità in un brano scritto attorno alla metà del XVIII sec. oppure nel periodo romantico. Parimenti questa contestualizzazione temporale è fondamentale nel mondo giuridico: basti pensare a tal proposito ad un intervento legislativo di modifica dell'ordinamento giuridico non ancora recepibile in modo adeguato nel contesto sociale: ciò non rimarrà che mera carta o mero *flatus vocis*. Per suffragare il concetto ora espresso potremmo in particolare ricordare, a titolo di esempio, l'evoluzione della concezione della famiglia a seguito dell'entrata in vigore della Costituzione della Repubblica Italiana.

L'art. 29 Cost. recita:

La Repubblica riconosce i diritti della famiglia come società naturale fondata sul matrimonio.
Il matrimonio è ordinato sull'uguaglianza morale e giuridica dei coniugi, con i limiti stabiliti dalla legge a garanzia dell'unità familiare.

È a tutti noto come per avere un'attuazione della concezione costituzionale della famiglia, segnatamente del secondo comma dell'art. sopracitato, si siano dovuti attendere ben 27 anni⁴. Si ebbe questo "ritardo" in quanto il *quid* della programmaticità venne erroneamente elevato quale carattere fondante della Costituzione; invero essa si fa portatrice di valori nuovissimi ed imperituri, che come tali non abbisognano di leggi attuative ma già rappresentano dei diritti-doveri. Nel caso di specie si consideri, a livello esemplificativo, il matrimonio come relazione tra pari: grande mutamento e conquista che la società non era ancora pronta a "recepire". Non basta una norma per cambiare a livello sociale ed i rapporti tra fenomeno sociale e diritto sono sempre problematici. Del resto con una lettura "profetica" del fenomeno giuridico lo stesso Seneca asseriva:

Nihil ergo proderit dare praecepta nisi prius amoveris obstatura praeceptis
(indicare delle norme non servirà a nulla, se prima non si toglieranno di mezzo gli ostacoli a tali norme)⁵.

È inoltre interessante collegare a quanto detto una ulteriore considerazione su ritmo e metro, citando in particolare un testo fondamentale quale *Structural Functions in Music* di Wallace Berry (cfr. Wallace Berry, *Structural functions in Music*, New York, Dover Publications, 1976).

⁴ Precisamente dal 1 gennaio del 1948, data di entrata in vigore della Carta Costituzionale, sino al 1975, anno della legge n. 151 sul nuovo diritto di famiglia.

⁵ Seneca, Lucio Anneo, *Lettere a Lucilio*, [95, 38], nell'edizione a cura di C. Barone, Milano, Garzanti Libri, 2008.

1.2. Osservazione a vari livelli e valutazione

La seconda fase di analisi concerne le osservazioni: al fine di elaborare un'idea coerente occorre osservare la partitura a vari livelli. Inizialmente si terrà conto dell'ampia dimensione, andando ad operare generali considerazioni inerenti, ad esempio, cambi di strumentazione tra movimenti (Sound), contrasti e frequenza di cambi tonali tra i vari tempi (Armonia), connessioni tematiche ed elaborazioni tra brani (Melodia), selezioni di metro e tempo (Ritmo) e vari tipi di forme impiegate (Growth ovvero processo di crescita). Le cinque categorie di riferimento (SHMRG, Sound, Harmony, Melody, Rhythm, Growth) includono ciascuna un'associazione di riferimento. L'armonia, nello specifico, rappresenta la categoria a cui riferire ogni considerazione di tipo "verticale", come il contrappunto, le strutture atonali, i familiari accordi, le progressioni e le modulazioni. Molti singoli movimenti, sebbene funzionalmente siano parte di un gruppo (come nella suite o nella sonata), possono costituire singolarmente un'unità musicale che richiede considerazioni su ampie dimensioni. Studiando gli elementi stilistici di un singolo movimento, occorre focalizzare l'attenzione sulle relazioni interne alle sue parti. L'interprete si pone domande del tipo: dove si trovano i più evidenti climax dinamici (Sound)? Oltre alla tonalità di impianto, quali sono le tonalità che assumono maggior rilievo (Armonia)? È riscontrabile una simmetria equilibrata tra le sezioni in ordine ai culmini melodici o ai movimenti melodici ascendenti in climax (Melodia)? Vi sono delle configurazioni ritmiche più complesse di altre in alcune sezioni (Ritmo)? Le principali articolazioni sono contraddistinte da prevalente stabilità oppure da prevalente attività (Growth)?

A livello di media dimensione si cerca di mostrare come ciascuna parte sia organizzata al suo interno secondo la gerarchia di periodi, frasi, ecc. concentrandosi sulle singole caratteristiche delle parti di un brano; più sulle sue qualità interne che sulla sua incidenza sul movimento in generale. Comprenderemo come l'orchestrazione sottolinei l'ingresso del secondo tema in una sonata, come le varie modulazioni siano di tipo tensivo o meramente coloristiche, come il profilo ritmico contribuisca a definire i contrasti tematici; analizzeremo e studieremo la tipologia delle melodie (se di tipo vocale o strumentale), quali elementi (articolazioni) il compositore utilizza per punteggiare il fraseggio. L'analisi della media dimensione è finalisticamente atta ad illuminare il trattamento di idee dentro le parti costitutive di un brano.

Le osservazioni tarate invece sulla piccola dimensione sono relative alla struttura ed alla fisionomia delle più piccole idee musicali di senso compiuto. In siffatta fase, l'interprete cercherà di comprendere in che modo il compositore impieghi i contrasti dinamici per definire ed individualizzare semifrasi e frasi, studierà altresì il tessuto tematico (rilevando se è di tipo accordale oppure contrappuntistico), il tipo di movimento melodico prevalente (per gradi congiunti, disgiunti o per salti), il ritmo all'interno di ciascuna frase, l'equilibrio delle semifrasi (verificando se crea un senso di staticità oppure di movimento dentro alla frase).

Un grande pericolo incombe sull'analisi della piccola dimensione, similmente all'analisi di una singola disposizione normativa all'interno dello "scibile giuridico": un'eccessiva preoccupazione per i dettagli. Affinché nella pratica giuridica le soluzioni prospettate siano sempre coerenti con una logica sistemica risulta essere di assoluta centralità ed importanza lo studio e la comprensione di un dato enunciato normativo in relazione all'ordinamento giuridico. (A livello pratico si ricordi il caso delle c.d. norme inderogabili, le quali sovente non sono direttamente esplicitate dal legislatore, bensì debbono essere colte in via interpretativa mediante un'analisi-interpretazione che, pur lavorando sui dettagli, non deve dimenticare la grande dimensione). Spesso in musica la nostra esperienza vede un approccio alla frammentazione minuta, in particolare nella pratica esecutiva e nella didattica (ad es. studiando disparate ore un determinato passaggio tecnico al fine di comprenderne la realizzazione sullo strumento). Già dai

problemi tecnici ed esecutivi tendiamo a concentrarci sul livello di frase, talvolta dimenticando che il dovere dell'interprete è quello di ricreare il fraseggio che il compositore aveva pensato, non "troncando" mai la frase e ricercando il suo naturale "respiro". Così erroneamente si pensa che l'approccio analitico-interpretativo migliore sia accostare ed affastellare una serie di minute osservazioni prive in fatto di un legame logico e coerente, specialmente se qualcuna di queste contiene elementi di interesse. Il più alto obiettivo dell'analisi e dell'interpretazione non è però quello di ammirare la caratteristica di ogni singolo dettaglio, ma di scoprire il contributo e le funzioni di tali dettagli sulle strutture superiori.

Dopo avere delineato, seppure per capi generalissimi, il lavoro di interpretazione, è doveroso ricordare che nel momento in cui si legge o si suona una partitura, uno spartito per la prima volta non è possibile, neppure ai musicisti di maggior talento, avere una comprensione intellettuale della struttura del pezzo. Nel momento del "prima vista" si ha semplicemente una reazione frutto dell'istinto. Solo dopo questo primo approccio si procede ad un'analisi del brano.

In tal direzione asserisce Daniel Barenboim⁶:

Dopo questo contatto iniziale, posso procedere ad un'analisi del brano, lavorando su di esso, riflettendoci sopra, mettendolo per così dire a soqquadro, e così facendo acquisisco una conoscenza di gran lunga maggiore di quella che ne avevo dopo la prima lettura [...]. In genere, in questa fase del procedimento può andare persa buona parte della freschezza del primo contatto. La prima reazione intuitiva è stata l'inizio di un processo che adesso è diventato soprattutto razionale, poiché la mia maggiore preoccupazione è quella di comprendere l'anatomia del pezzo, senza la quale mi sarebbe impossibile esprimerne la struttura. Occorre osservare i rapporti fra tutti i diversi elementi della musica. Tuttavia, avere assimilato la struttura è solo una parte del cammino per arrivare ad una comprensione reale della musica. Il passo successivo è frutto di una conoscenza il più dettagliata possibile del materiale musicale, conoscenza che permette di rivivere il primo approccio, questa volta però con una sorta di ingenuità voluta, che mi dà modo di svolgere il pezzo come se la musica venisse composta a mano a mano che la suono. Molto spesso, dopo aver lavorato così a fondo, durante l'esecuzione succederà qualcosa di inaspettato, che mi farà andare in una direzione che mai, in nessuna delle volte in cui il pezzo è stato suonato a casa, mi è venuta in mente. Questa realizzazione, però, non sarebbe stata possibile senza le innumerevoli ripetizioni e la familiarità che deriva da uno studio intenso. Ecco perché l'improvvisazione – cioè imboccare una direzione inaspettata permettendo alle dita, al cuore, al cervello, alla pancia di cooperare in maniera non premeditata – è uno stato di grande beatitudine nella vita di un essere umano, oltre che il fondamento del fare musica.

Muovendo le mosse da tale "prologo" di carattere introduttivo e metodologico, atto a chiarire i termini della ricerca, il riferimento delle riflessioni comparatistiche che svilupperemo si riferisce a quella parte di Law & Music detta "Law as Music": un indirizzo di studi che ha per obiettivo di rileggere la pratica giuridica mediante gli strumenti di critica musicale⁷. Si cerca quindi di studiare interpretazione, analisi, performance, improvvisazione e loro interconnessioni.

⁶ Barenboim, Daniel, *La musica sveglia il tempo*, Milano, Feltrinelli, 2010, pagg. 58-59. Un testo nel quale sono riportate riflessioni sulle corrispondenze tra musica e vita; la saggezza musicale che diventa comprensibile all'orecchio pensante e l'importanza della comprensione della musica per svelare l'umana natura.

⁷ "Law as Music" ha un'importante tradizione che risale almeno agli studi di Jerome Frank. Si veda Frank, Jerome, *Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation*, in "Columbia Law Review", vol. 47,

2. “È assai più l’abitudine e l’esempio a persuaderci di qualche cosa anziché una conoscenza certa”⁸: l’approccio pratico all’analisi

Per evidenziare analogie con il lavoro che compie l’interprete giuridico risulta interessante mostrare con un esempio sul campo il generale lavoro di analisi che il musicista-interprete compie concentrandoci su *Von fremden Ländern und Menschen* di Robert Schumann.

Iniziando dal background della composizione e da notazioni storiche e musicologiche occorre delimitare temporalmente e precisare che intorno al 1838 Schumann compose una serie di trenta pezzi «caratteristici», indiscussi gioielli del suo immenso mondo poetico romantico: tredici dei quali divennero le celebri *Kinderszenen* op. 15, piccole scene di vita familiare, ricordi indimenticabili di un bambino sensibile filtrati dalla mano delicatissima di un poeta. Si puntualizza come queste meravigliose pagine non siano state concepite per pianisti dalle “piccole mani”, quantunque ciò potrebbe erroneamente pensarsi data la scrittura pianistica lineare e priva di ciclopiche difficoltà tecniche. Solo nel 1848 il compositore tedesco presenterà *Album für die Jugend*, nota raccolta a scopo didattico.

È Schumann stesso a precisare gli intenti di destinazione dell’opera in una lettera alla moglie Clara:

Se è lecito rinvenire un’eco di quanto una volta mi dicevi circa il fatto che talora assomiglierei a un fanciullo, ebbene essa va trovata in una trentina di piccoli pezzi bizzarri, dodici dei quali ho chiamato *Kinderszenen*⁹. Ti divertiranno ma dovrai ovviamente dimenticare di essere una “virtuosa”. Essi si spiegano tutti, da sé e nel modo più elementare possibile¹⁰.

Freschezza e semplicità rappresentano dunque la chiave interpretativa privilegiata che ci apre le porte a questo capolavoro: immediatezza e scioltezza melodica, armonie semplici, elementari, ma mai ingenui e scontate, palese e marcata la strutturazione dei brani. Questa naturalezza non deve però far dimenticare la profonda unità d’ispirazione delle *Kinderszenen*, i cui temi derivano tutti da tre sole cellule fondamentali la cui combinazione dà vita ad atteggiamenti espressivi profondamente diversificati.

Il “sipario” delle *Kinderszenen* si apre flebilmente con un affettuoso tema, così semplice, così difficile, una sorta di “c’era una volta...” delle fiabe: *Da genti e paesi lontani*. Il musicista si fa osservatore e narratore: con pochi ma mirabili tratti di assoluta genialità delinea il mistero dell’infanzia e la meraviglia per paesi e uomini lontani.

Tale raccolta costituisce l’apogeo di quella esplorazione del mondo dell’infanzia, nelle sue connotazioni psicologiche più profonde, intrapresa da Schumann con la coscienza di penetrare in una regione della sensibilità umana ancora sconosciuta alla musica; egli invero non poteva calarvisi senza divenire parte di tale mondo, senza sentirlo dentro di sé come categoria eterna del sentimento svincolata da ogni condizionamento anagrafico. La *Repräsentativität*, cioè la tendenza ad “incorniciare” le scene, anche musicali, diviene una *condicio sine qua non* della musica strumentale dell’età romantica; e non solo di quest’ultima, come ci insegna la fortuna tedesca del *Liederspiel*, con scenari domestici per piccole storie. “Szene” (scena) è termine familiare allo Schumann pianistico, dal *Carnaval* op. 9 alle *Waldszenen* op. 82 (Scene del bosco); anche nei pezzi in cui ciò non è di fatto esplicito, si può intravedere, seppure in filigrana, come egli tenda ad una

n.8, New York, 1947. Frank, Jerome, *Say It with Music*, Faculty Scholarship Series, Paper 4097, 1948, http://digitalcommons.law.yale.edu/fss_papers/4097

⁸ Descartes, René, *Discorso sul metodo* (1637), Roma, Laterza, 1998.

⁹ Nella stesura finale diventeranno però tredici pezzi.

¹⁰ Lettera di Robert Schumann alla moglie Clara dell’11 febbraio 1838. Per approfondimenti vedasi: Anfried, Edler, *Schumann e il suo tempo*, Torino, EDT, 1996.

forte attitudine rappresentativa; Schumann assegnava alla “scena” un potere evocativo ed al tempo stesso struggente e suggestivo¹¹.

Si giunge ora all’analisi ed all’interpretazione a livello melodico, armonico e ritmico¹². Manifesta intenzione è quella di evitare inutili tecnicismi e consolidate prassi analitiche impiegando solo alcuni concetti fondamentali dell’armonia tradizionale; ciò in quanto l’obiettivo che umilmente questo contributo si pone non è quello di spiegare con minuzia l’analisi musicale, quanto quello di mostrare come categorie ed atti interpretativi musicali rappresentino corrispondentemente la “chiave” di lettura privilegiata del fenomeno giuridico.

Nelle prime due misure viene presentato il motivo principale del pezzo sulla progressione di “sol maggiore”. Come noteremo il brano è imperniato su due frasi contrastanti: la prima è costituita da due misure (misure 1 e 2, ripetute poi anche a misura 3 e 4), la seconda si compone invece di 6 misure (da 9 a 14).

Così come esplicitato nello stralcio dello spartito qui riportato, vediamo come a livello verticale (armonico) la voce più alta (♩), affidata alla mano destra, presenta un motivo da sviluppare, mentre la voce più bassa è costituita da figure ritmiche ricorrenti. Si tratta specificamente di terzine ascendenti che fungeranno da sfondo a tutto il pezzo conferendo a questo “respiro” al suo interno ed un interessante effetto ritmico. (A livello tecnico-strumentale precipuo sarà l’impiego del pedale per delineare il fraseggio).



È fondamentale anche comprendere ed analizzare l’armonia della prima misura concomitante al “sol acuto” e spiegare perché il compositore non abbia optato per una armonizzazione in tonica. L’armonia è (VII)V (dove il V grado rappresenta l’accordo tonicizzato). Si noti pertanto come Schumann scelga non già una vera e propria modulazione¹³, bensì una tonicizzazione¹⁴. Addentrandosi nella logica compositiva si intende perché il compositore eviti un’armonizzazione in tonica prediligendo il (VII)V (tonicizzazione): vuole fruire della funzione

¹¹ Per ulteriori considerazioni riguardo alla poetica musicale romantica, segnatamente v. Allorto, Riccardo, *Nuova storia della musica*, Milano, Universal Music MGB, 2005.

Si veda inoltre Carozzo, Mario / Cimagalli, Cristina, *Storia della musica occidentale* (Dal Romanticismo alla musica elettronica, vol. III), Roma, Armando Editore, 2001.

¹² Per approfondire le tematiche di analisi musicale si rinvia, tra i tanti, a Bent, Ian / Drabkin, William, *Analisi musicale*, Torino, EDT (I manuali EDT-SidM), 1990.

¹³ La modulazione rappresenta il passaggio da una tonalità ad un’altra all’interno di un pezzo musicale. Non richiede necessariamente il mutamento dell’armatura di chiave, potendo prevedere l’inserimento di semplici accidenti momentanei. È nota all’armonia classica la distinzione tra modulazioni ai toni vicini e modulazioni ai toni lontani.

¹⁴ La tonicizzazione è un procedimento modulante attuato per brevissime ed estemporanee sortite, oppure realizzato con un ampliamento della tavolozza di accordi della tonalità di impianto. Rappresenta in sintesi il momentaneo spostamento dal centro tonale su un grado della scala diverso dalla tonica.

preparatoria di tale accordo in vista di quello di dominante (V) della seconda misura e creare un'interessante "tensione" armonica, che palesemente il nostro "orecchio pensante" ravvisa.

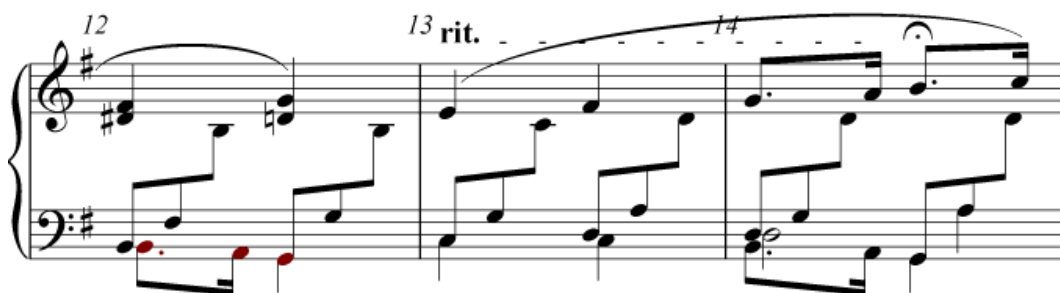
Segue una ripetizione delle prime due misure (misure 3 e 4):

Lo sviluppo vede quattro misure che configurano una variazione delle prime due, seguite a loro volta da altre due che completano la frase, la quale termina con una peculiare cadenza armonica, la "cadenza imperfetta"¹⁵:

La seconda frase si caratterizza invece per la presenza di sole sei misure, elemento questo che rappresenta un'atipia centrale di cui tener conto nell'interpretazione-esecuzione ai fini dell'individuazione di un climax di carattere sia dinamico e coloristico che espressivo.

Una variazione della prima frase è poi presentata dalla voce inferiore (♭):

¹⁵ Semplificando diremo che è una cadenza caratterizzata dalla presenza della progressione V-I in cui il I grado o il V sono allo stato di rivolto – le note che compongono l'accordo risultano essere disposte in un ordine che differisce dallo stato fondamentale, perfetto – determinando così la perdita di parte del carattere conclusivo della cadenza autentica e creando una pausa solo transitoria. In questi casi, in effetti, la conclusione viene preparata ed arriva successivamente. Per quanti volessero approfondire tali concetti si rinvia al seguente manuale teorico-pratico: Aldwell, Edward / Schachter, Carl, *Armonia e condotta delle voci. Vol. 1*, Fogli Volanti, Roma, 2008.




Possiamo a questo punto definire anche la struttura del brano: ABA (AABABA qualora si prendano in considerazione le ripetizioni). Considerando le relazioni tra le sezioni del pezzo si noti come tra la misura 9 e la 14, nonché nel periodo B, “manchino” due misure (secondo una visione simmetrica della struttura del pezzo). Con vari passaggi delle quinte si giunge a “mi minore” (mi – la – re – sol – fa[#] – si); la tonalità di “mi minore” rappresenta però solo una transizione e non un “ponte modulante”, infatti non viene confermata poiché l’accordo di dominante (V) risolve direttamente e spontaneamente sull’accordo di “sol maggiore” (v. misura 12).

Per studiare e delineare la melodia¹⁶ in modo completo è importante sistematizzarla con ritmo, armonia, struttura della frase, configurazioni ritmico-dinamiche ed intagliature motivico-tematiche. Nella condotta melodica e tematica, pur usando un ristretto materiale basato su quanto esposto nelle misure 1 e 2, Schumann riesce a creare brevi episodi che si uniscono per affinità, privilegiando l’aspetto dell’armonia e soprattutto creando una grande enfasi espressiva. Quanto al movimento della melodia si può notare il tipico andamento “a specchio”.

Per ciò che attiene infine al Sound della composizione (proprietà ritmiche e texture) ci basti rilevare come ogni sezione si basi su di un analogo ritmo; nella voce superiore l’uso di figure ritmiche lineari è una caratteristica. Compare molteplici volte il pattern ritmico seguente ¹⁷, da considerarsi specialmente in relazione al profilo armonico:



Da non sottovalutare infine l’uso del sedicesimo (): è centrale perché, dal punto di vista ritmico, ha la funzione di veicolare la melodia intessendo così frasi caratterizzate dalla continuità e da un colore nostalgico e struggente tipico dello “spirito romantico” del compositore.

3. Sull’interpretazione giuridica

Nell’ambito di interesse dell’interpretazione giuridica si potrebbe affermare che in via generale:

¹⁶ Per una ricostruzione della genesi e dello sviluppo del concetto di melodia soprattutto in relazione agli altri elementi musicali si rinvia ai saggi raccolti in *Storia dei concetti musicali. Melodia, Stile, Suono*, a cura di G. Borio, Roma, Carocci editore, 2009, parte prima.

¹⁷ Per uno studio attento del concetto di ritmo, della sua funzione e della sua evoluzione si segnalano i saggi raccolti in *Storia dei concetti musicali. Armonia, Tempo* a cura di G. Borio e C. Gentili, Roma, Carocci editore, 2007, parte seconda.

L'interpretazione che interessa il diritto è un'attività volta a riconoscere e a ricostruire il significato da attribuire, nell'orbita di un ordine giuridico, a forme rappresentative che sono fonti di valutazioni giuridiche, o che di siffatte valutazioni costituiscono l'oggetto¹⁸.

In ogni modo l'interpretazione risulta essere finalizzata a rendere comprensibile ciò che comunque non è univoco¹⁹.

Nonostante le regole dell'interpretazione siano previste, come è noto, dall'art. 12 delle preleggi al codice civile, l'interprete giurista dovrà comunque porre grande attenzione alla *ratio legis* che anima la norma; cioè dovrà rendere l'applicazione della norma compatibile con le finalità che il legislatore intende realizzare. Emerge allora l'impossibilità di un interprete mero servitore della legge, interprete meccanico della legge; per dirla con Montesquieu si ricorderà il giudice "*bouche qui pronounces les paroles de la loi*"²⁰. Ribadisce quanto già affermato uno dei più insigni giuristi del diritto romano, Celso²¹:

Scire leges non hoc est verba earum tenere, sed vim ac potestatem

(il giurista non deve solo comprendere le parole delle norme, bensì lo spirito).

A livello pragmatico e dimostrativo l'interpretazione dell'art. 155 *quater* primo comma del c.c., in tema di assegnazione della casa familiare, rappresenta un caso oltremodo significativo per confermare la sopraesposta logica interpretativa:

Il godimento della casa familiare è attribuito tenendo prioritariamente conto dell'interesse dei figli. Dell'assegnazione il giudice tiene conto nella regolazione dei rapporti economici tra i genitori, considerato l'eventuale titolo di proprietà. Il diritto al godimento della casa familiare viene meno nel caso che l'assegnatario non abiti o cessi di abitare stabilmente nella casa familiare o conviva more uxorio o contragga nuovo matrimonio. [...]

L'articolo esordisce sancendo che nell'assegnazione della casa familiare si deve tenere conto in via prioritaria dell'interesse dei figli; nel terzo periodo precisa però le cause di estinzione dello stesso in modo letteralmente ed inequivocabilmente chiaro: se l'assegnatario convive *more uxorio* o si è nuovamente sposato perde tale diritto. Ecco dunque un'incompatibilità abissale tra la *ratio* della disposizione (cioè la tutela dei figli ed il loro interesse alla continuità dell'habitat familiare) e le cause estintive. Nell'interpretazione letterale nessun dubbio, la norma appare chiarissima, ergo *In claris non fit interpretatio*? Pur essendo la norma chiarissima, occorre l'attività

¹⁸ Betti, Emilio, *Interpretazione della legge e degli atti giuridici. Teoria generale e dogmatica*, Milano, Giuffrè, 1949, pag. 3. Betti, Emilio, *Teoria generale dell'interpretazione*, a cura di G. Crifò, Giuffrè, Milano, 1955. Ried. 1990.

¹⁹ Sacco, Rodolfo, in AA.VV., *Le fonti non scritte e l'interpretazione*, Torino, UTET, 1999, pagg. 165 e ss.

²⁰ Montesquieu (De Secondat), Charles Louis, *De l'esprit de lois*, 1748, Libro XI, Capitolo VI, nella trad. it. a cura di Beatrice Boffito Serra, *Lo spirito delle leggi*, Milano, BUR, 2004, pag. 318. Oltre alle parole di Montesquieu sul giudice "bocca della legge", un altro passo nel quale si avanza questa concezione meccanicistica dell'interpretazione è quello di Cesare Beccaria sul "sillogismo perfetto": "in ogni delitto si deve fare dal giudice un sillogismo perfetto: la maggiore dev'essere la legge generale, la minore l'azione conforme o no alla legge, la conseguenza la libertà o la pena. Quando il giudice sia costretto, o voglia fare anche soli due sillogismi, si apre la porta all'incertezza. Non v'è cosa più pericolosa di quell'assioma comune che bisogna consultare lo spirito della legge" (Beccaria, Cesare, *Dei delitti e delle pene*, (1764), nell'edizione a cura di A. Burgio, Milano, Feltrinelli, 2008, cap. IV).

²¹ Massima citata in Giliberti, Giuseppe, *Elementi di storia del diritto romano*, Torino, Giappichelli, 2008. Per un approfondimento su tale concezione del diritto si veda Cerami, Pietro, *La concezione celsina del ius. Presupposti culturali e implicazioni metodologiche*, in "AUPA", a. XXXVIII, 1985.

di interpretazione basata su una sensibilità giuridica tale da porre in essere una lettura coerente a livello sistemico; similmente per ciò che concerne la Musica (§§ 1 - 2), nella quale non è possibile prescindere da uno degli elementi costruttivi. Ancora Barenboim²² giustamente ci ricorda che:

La musica non può essere smembrata nei suoi elementi costitutivi; non può esistere melodia senza ritmo, melodia senza armonia, armonia senza ritmo e così via. La vera essenza della musica è il contrappunto: un tema conversa simultaneamente con il suo opposto, oppure tollera commenti in simultanea. Nel fare musica, se un elemento si disconnette dagli altri, automaticamente viene meno l'idea di un tutto. Non appena questo tutto integrato svanisce, il pezzo non può più essere considerato Musica nel senso più pieno e profondo del termine.

La fattispecie in esame rappresenta pertanto uno di quei casi in cui *"littera enim occidit, spiritus autem vivificat"*²³. Si dovrà interpretare e come, privilegiando un'interpretazione selettiva: se vi sono figli la disposizione concernente le cause di estinzione non troverà applicazione alcuna, in caso contrario si applicherà; così facendo si eviterà invero di danneggiare doppiamente il figlio minore: in primo luogo con il fatto che si troverà a convivere con un soggetto estraneo al nucleo familiare (convivente *more uxorio*, o nuovo coniuge) ed in secondo luogo con il fatto che perderà la continuità dell'habitat familiare!

4. Musica e diritto come "discipline performative"

Molteplici sono le opere nelle quali è possibile evincere come, a differenza della letteratura e al pari del diritto, la musica costituisca una "disciplina performativa" e richieda una particolare attività interpretativa. Che cos'è in concreto l'interpretazione? È la ricreazione della volontà dell'autore? Un vibrare all'unisono con l'autore od un pindarico volo della fantasia? L'interprete musicale muove anch'egli da una partitura o uno spartito, ovvero da una serie di grafemi ordinati da un compositore, dovendo quindi risolvere problemi ermeneutici preponderanti che, a seconda di "come" verranno affrontati, porteranno ad un risultato coerente, originale, convincente, o al contrario incoerente, banale, non persuasivo. La mera comprensione del testo non esaurisce tuttavia il processo interpretativo. Attraverso la notazione musicale è certamente impossibile per il compositore manifestare totalmente la propria volontà all'interprete, che dovrà studiare al meglio gli elementi utili per decifrare le intenzioni compositive. Il sistema della notazione musicale, conformemente al linguaggio giuridico (§ 3), è altamente imperfetto e impreciso, relativo e non assoluto: dei suoni troviamo nella pagina una sola certa disposizione, cioè "l'altezza" (un do# nel terzo spazio del pentagramma non è uguale al do# in chiave di basso), ma tutto il resto, dai valori di durata delle note alla loro intensità dinamica, all'accentuazione ritmica,

²² Barenboim, Daniel, *La musica è un tutto. Etica ed estetica*, Milano, Feltrinelli, 2012, pag. 12. Il testo invita a comprendere come la musica, nel senso più pieno e profondo del termine, sia un tutto non scomponibile nei suoi elementi costitutivi (melodia, armonia, ritmo, ...). L'essenza di essa diviene dunque il contrappunto, inteso come perenne rapporto e dialogo di un tema con il suo opposto. Si concentra inoltre sulle numerosissime scelte che un interprete musicale, al pari di un politico, deve effettuare. Occorre compiere la scelta giusta. E la scelta giusta produce appunto, nel campo dell'arte, bellezza.

²³ "La lettera uccide, solo lo spirito restituisce la vita". Paolo, *Epistola ad Corinthios*, II, 3.6. La celeberrima citazione è sovente ricordata per giustapporre all'interpretazione letterale, aridamente materiale di un testo, l'interpretazione del pensiero custodito nelle parole, la comprensione dell'intenzione di chi scrive e dei fini a cui mira (nel nostro caso del Legislatore o del Compositore): è questa l'interpretazione più veritiera e corretta. Dunque tale passo di san Paolo rappresenta l'antitesi tra spirito e lettera.

al colore, al profilo fraseologico ecc., non è mai determinato in maniera inequivocabile ed assoluta. Per citare il grande Maestro Riccardo Muti²⁴:

Non esiste una verità interpretativa con l'iniziale maiuscola: l'interpretazione è sempre relativa, sebbene essa debba rappresentare nella misura più coerente possibile il "palpito espressivo", il "fremito dentro" che animò il compositore [...]. Il Vero interprete dovrà mirare a diventare parte della musica che esegue, trovando un tale appagamento e librarsi colla musica, stabilendo con essa un patto, un atto d'amore.

Il parallelismo tra diritto e musica, come è stato da taluni studiosi rilevato, è ravvisabile altresì nell'emersione di tre importanti elementi del fenomeno giuridico: il *legal process* si basa su di un ciclo triangolare coinvolgente le istituzioni che lo creano, le istituzioni che lo interpretano e lo applicano ed i soggetti direttamente o indirettamente coinvolti nell'interpretazione; la stessa relazione intercorre nelle *performing arts*, con particolare riferimento alla musica: compositore, esecutore, pubblico. Inoltre non sono solo i testi a costituire il diritto, ma anche specifiche attività (compiute dalle corti, dalle autorità amministrative, dagli organi di pubblica sicurezza) coordinate fra di loro in vista degli obiettivi generali del sistema; così la musica richiede lo sforzo congiunto di più soggetti, come nel caso dell'orchestra, perché le composizioni possano essere qualcosa d'altro che semplici "testi", al fine di riecheggiare il loro significato più profondo.

È possibile però mettere in luce una differenza tra una pagina di poesia ed una pagina di musica così come impeccabilmente ci propone Daniel Barenboim²⁵:

La principale differenza tra una sinfonia di Beethoven e i sonetti di Shakespeare è che, sebbene le parole, così come sono scritte nel libro, siano un'annotazione dei pensieri di Shakespeare, allo stesso modo in cui la partitura non è altro che un'annotazione di ciò che Beethoven immaginava, la differenza sta nel fatto che pensieri esistevano nella mente di Shakespeare e anche nella mente del lettore. Ma nelle sinfonie di Beethoven c'è un elemento aggiuntivo, portare questi suoni nel mondo: in altre parole, i suoni della Quinta sinfonia non esistono nella partitura.

Il diritto fa tesoro delle "parole", la musica dei "suoni". Ciò non deve tuttavia indurci a sottovalutare il diritto come asserisce un insigne giurista quale Francesco Galgano²⁶, il quale con riferimento alle parole della legge ci rammenta che esse:

Possono assumere la consistenza del più temprato degli acciai e rendersi taglienti come la più affilata delle spade o come la lama della ghigliottina. La Rivoluzione Francese offre un esempio lampante di una simile capacità di materializzazione. Molti pensano, ingenuamente, che a decapitare la nobiltà francese sia stata la ghigliottina del '92 [...]. Il vero patibolo fu eretto nel 1804, occultato sotto le cartacee sembianze del *code Napoléon*. La sentenza di

²⁴ Quanto ricordato si desume dalle Lezioni concerto tenute dal M° Riccardo Muti presso l'aula magna dell'Università La Sapienza di Roma in occasione delle opere verdiane poi rappresentate al Teatro dell'Opera di Roma, dalla lezione *Muti incontra Berlioz* sulla Sinfonia fantastica op. 14, DVD, Gruppo editoriale l'Espresso, 2009 e dalla Sua magistrale autobiografia: Muti, Riccardo, *Prima LA MUSICA, poi LE PAROLE*, cit., introduzione.

²⁵ Barenboim, Daniel / Said, E.W., *Paralleli e paradossi. Pensieri sulla musica, la politica e la società*, Milano, Feltrinelli, 2008, pagg. 37-43. Nuovamente il Maestro torna sulla metafora musicale per confrontarsi sul significato civile dell'arte, sul valore formativo dell'ascolto dei grandi compositori, sui parallelismi tra arte del suono e arte della parola, sulle interconnessioni tra musica e società, tra musica e politica.

²⁶ Galgano, Francesco, *Il diritto e le altre arti. Una sfida alla divisione fra le culture*, Bologna, Editrice Compositori, 2009, pag. 16.

morte fu eseguita, senza rullar di tamburi, da queste dieci parole dell'art. 742: "*l'eredità si divide in parti uguali fra i discendenti*". Altro che ghigliottina [...].

5. "Libertà nel rigore"

5.1. Verso un problema interpretativo

Il concetto-problema di interpretazione in Musica muove i suoi primi passi soltanto a partire dal romanticismo; prima dell'800 non ci si concentrava affatto sull'interpretazione, bensì antonomasticamente musica era soltanto esecuzione, riproduzione o rappresentazione²⁷. Si aveva una sovrapposizione tra esecutore e compositore (i quali erano la stessa persona). Tutto il periodo proto-romantico si caratterizza per tale sovrapposizione sino all'avvento di quella che i musicologi denominano figura dell'interprete-esecutore. Il virtuosismo diverrà dunque la costante di una performance che emoziona il pubblico. L'apogeo in tale direzione sarà raggiunto con Franz Liszt²⁸, che cercò di trascendere i limiti strumentali innovando sostanzialmente la tecnica pianistica.

L'imposizione delle grandi figure virtuosistiche è accomunata anche dalla nascita di nuove professioni musicali che segnano, come lo stesso Resta afferma, un passaggio dalla *Komposition* alla *Interpretationskultur*. (Nascerà il ruolo di direttore d'orchestra con preminente compito di concertazione e guida nell'interpretazione).

Con riferimento al problema interpretativo occorre ricordare come in musica il fraseggio si indichi con una particolare punteggiatura che richiama una sorta di grammatica e di sintassi musicale. Le partiture sono ricche di espressioni e segni grafici del tipo: legato, staccato, pp, ff, mf, con espressione, con duolo ecc. Giungere alla chiarezza della forma musicale è il massimo dovere dell'esecutore e ad un tempo il suo più nobile obiettivo. Solo così la musica potrà esprimere il suo messaggio più nobile e profondo.

L'attività di interpretazione richiama in qualche modo ciò che asserivano i Sufi: "*Se vedi lo zero non vedi nulla, se guardi attraverso lo zero vedi l'infinito*", che riferito alla metafora musicale sta a significare che "*se vedi le note non vedi nulla, se guardi attraverso le note vedi l'infinito*". Terrei sempre in tale ambito a citare una riflessione di Graziosi riguardo la funzione della partitura:

La partitura è un'entità astratta e potenziale: note, parole, segni, da ridurre e tradurre in canto, in musica. A esser brevi: l'opera pittorica è il quadro, l'opera musicale non è la pagina, ma è nella pagina. Poiché la pagina nella sua materialità non è la musica, ma non per questo è una virtualità monca e imperfetta rispetto alla musica ideata, si può generare un polimorfismo acustico ed espressivo, che viene completamente conservato nella grafia [...]. Il sentimento del compositore è un sentire che crea nel tempo e per il tempo: e ogni attimo del tempo dona e toglie, innalza e abbassa, sospinge e arresta, indurisce e addolcisce, colora e trascolora, spesso inconsapevole l'autore, inconsapevole l'esecutore²⁹.

²⁷ Resta, Giorgio, *Il giudice direttore d'orchestra. Variazioni sul tema: "diritto e musica"* in "Materiali per una storia della cultura giuridica", a. XLI, n. 2, 2011, pagg. 435-460.

²⁸ Surian, Elvidio, *Manuale di storia della musica*, Milano, Rugginenti, 2010.

²⁹ Graziosi, Giorgio, *L'interpretazione musicale*, Torino, Einaudi, 1967, pagg. 17-24.

5.2. Il “problema tecnico-meccanico”

L'errore più grande che un musicista possa commettere è quello di suonare meccanicamente o con l'assillo di problemi tecnici millantati, ma non ancora risolti. L'attività del musicista richiede intelligenza e sensibilità [...] lo studio deve essere creativo, giammai meccanico³⁰.

Quando si parla di attività interpretativa non è mai possibile prescindere dalla “tecnica”, questa una parola ambigua dalle grandi accezioni con cui il musicista deve confrontarsi come del resto anche il giurista, poiché il diritto, al pari della musica, adopera un linguaggio proprio e richiede la formazione di una *forma mentis* appropriata. La già citata attività interpretativa non è mai limitata ad un mero livello conoscitivo di analisi ed intuizione, ma deve poi estrinsecarsi in maniera diretta e naturale nell'esecuzione, nella performance³¹.

Quindi l'interpretazione così come non può mai prescindere dalla tecnica, definita da Graziosi la “*manualità dello spirito*”, non può certo ridursi soltanto a questa, a meno di avere una pallida interpretazione riflesso di attitudini meccaniche e ginniche. In tale direzione infatti ciò che dovrebbe orientare il musicista nella risoluzione dei problemi tecnici relativi allo strumento è soprattutto la “natura stessa”. Così Mozart si esprimeva:

La voce umana vibra di per sé ma in un modo e in una misura tale che è bella. Questa è la natura della voce, la si imita in questo non solo con gli strumenti a fiato, ma anche con quelli ad arco e perfino col pianoforte. Ma non appena si superano i limiti non è più bella, in quanto è contro natura³².

Una costante sarà il fatto che il bagaglio tecnico dell'interprete-esecutore sia almeno pari all'abilità analitica e prettamente cognitiva. Quanto affermato ha una grande valenza anche in termini giuridici: si pensi ad esempio ad uno studente “alle prese” con lo studio di un esame giuridico estremamente tecnico. Se egli, pur avendo profuso una grande quantità di impegno, non ha in profondità assimilato la materia e le relazioni, nonché la *ratio* che la anima, resterà legato ad uno studio inteso come mera memoria di definizioni tra loro prive di senso; consequenziale sarà la sua difficoltà ad esprimere concetti che pure gli paiono chiari e ciò non potrà che rivelarsi fallace e controproducente!

Tornando nell'ambito musicale è sommamente interessante e illuminante la considerazione che Pugliatti avanza sull'interprete:

L'interprete deve trovare [...] di ogni nota [...] il giusto suono che le attribuisca quella espressività unica nella quale la visione artistica dello stesso interprete si concreta. Quel che si dice: tocco del pianista, cavata del violinista, non sono astratte attitudini tecniche (o non sono questo soltanto), ma, nell'atto, la virtù del giusto dosaggio sonoro, di quello che dà alla cellula del discorso musicale la sua piena capacità espressiva³³.

Che cosa dunque caratterizza un buon interprete? L'eleganza, la tecnica, il preciso connubio di agogica e dinamica, la cultura e la storia, la capacità di comunicare ...

³⁰ Matheuz, Diego, Prova aperta presso il Teatro alla Scala di Milano, 07.XI.2010.

³¹ Cossutta, Marco, *Sull'interpretazione della disposizione normativa e su i suoi possibili rapporti con l'interpretazione musicale*, in “Tigor: rivista di scienze della comunicazione”, Università degli Studi di Trieste, a. III, n. 1, 2011, pagg. 101-112.

³² Mozart, Wolfgang Amadeus, *Lettera al padre*, Parigi, 12 giugno 1778.

Anche lo stesso Toscanini per suggerire un approccio naturale insisteva con gli strumentisti di “cantare” le frasi attraverso il proprio strumento, quasi fosse una voce, un'estensione del proprio corpo.

³³ Pugliatti, Salvatore, *L'interpretazione musicale*, Messina, Secolo Nostro, 1940, pag. 60.

Christian Johann Heinrich Heine, un grande poeta tedesco del periodo di transizione tra il romanticismo e il realismo, così si pronunciava sull'interpretazione:

Non solo la composizione musicale che viene creata nella piena consapevolezza, ma pure la sua semplice esecuzione raggiunge il culmine artistico quando da essa spira quel miracoloso alito di infinito che immediatamente annuncia che l'esecutore sta allo stesso livello spirituale del compositore ed è al pari di lui un liberatore. Sì, questa consapevolezza della libertà nell'arte si manifesta particolarmente attraverso l'esecuzione, l'interpretazione.

5.3. "Semplicemente spettatori": trascendere la tecnica

"Libertà nel rigore" è un'espressione sovente impiegata anche dal grande Leonard Bernstein, il quale ne ha fatto il fulcro della Sua concezione della Musica (a livello compositivo, esecutivo ed anche didattico)³⁴. Trovare una grande libertà all'interno di quelle che sono le strutture che la musica ci pone (elementi tecnici strumentali, ritmo, battuta, dinamiche ...) rappresenta lo stesso processo che il giurista attento dovrebbe realizzare nei confronti dell'ordinamento giuridico al fine di darne sempre un'interpretazione consapevole ed equa, capace di cogliere lo spirito delle norme che il legislatore ha posto.

Come già esplicito (§ 5.2), nell'arte della musica e nel diritto "gioca un ruolo" fondamentale la conoscenza tecnica; non si deve tuttavia confondere il mezzo con il fine, la causa con l'effetto! Con riferimento ad esempio alla pratica di uno strumento musicale occorre far notare come uno studio che si concentri esclusivamente sull'aspetto tecnico, cercando di memorizzare degli astratti gesti cui non corrisponde una concreta idea di suono o di frase musicale da realizzare, non condurrà a nessun risultato, tranne che a rigidità e staticità con connesse problematiche in fase di esecuzione. Lo stesso dicasi per un giurista. È infatti opinione diffusa, tra i non addetti ai lavori, che il giurista debba essere colui che con grande abilità mnemonica ricorda un vasto insieme di norme.

La filosofia Zen, da anni adottata da illustri professori delle blasonate orchestre di tutto il mondo, altro non rappresenta che il superamento della tecnica. Eugen Herrigel, professore tedesco di filosofia, il quale è a tutti noto per un piccolo ma illuminante libro nel quale si spiega come un occidentale possa avvicinarsi allo zen, afferma:

Il tiro con l'arco non viene esercitato soltanto per colpire il bersaglio, la spada non s'impugna per abbattere l'avversario, il danzatore non danza soltanto per eseguire certi movimenti ritmici del corpo [il pianista non suona solo realizzando con un'articolazione delle dita il movimento dei tasti], ma anzitutto perché la coscienza si accordi armoniosamente all'inconscio. Per essere veramente maestro del tiro con l'arco la conoscenza tecnica non basta. La tecnica va superata, così che l'appreso diventi un'"arte inappresa", che sorge dall'inconscio³⁵.

³⁴ Seldes, Barry, *Leonard Bernstein*, Torino, EDT, 2011.

³⁵ Herrigel, Eugen, *Lo Zen e il tiro con l'arco*, Milano, Adelphi (piccola biblioteca), 1975, pag. 11. Illuminante riflessione su come un occidentale possa entrare nell'universo della filosofia Zen, "rovesciando" per così dire la *forma mentis* alla quale è stato educato. Anche il suonare uno strumento musicale comporta l'esercizio di una disciplina psicofisica di continua espansione, verifica e perfezionamento di noi stessi. Lo studio della tecnica, e la consapevolezza della filosofia che sta alla base di essa, equivale allo Zen realizzato nel rapporto tra il musicista ed il suo strumento. Purché si focalizzi la "lente" su di noi mentre lo esercitiamo, i risultati potranno trascendere il semplice sviluppo della tecnica (cioè l'abbreviare la distanza tra noi e la piena realizzazione della nostra volontà musicale) e mirare a "lustrare il nostro spirito giorno dopo giorno, come uno specchio che rifletta la realtà con limpidezza cristallina" così come asseriscono i

[...] se, continuando a respirare tranquillamente, si accoglie con serenità ciò che si presenta, ci si abitua ad assistervi da semplici spettatori³⁶.

Sempre in tal direzione, a livello di pratica giuridica, esprime una concezione analoga l'avvocato Giulia Bongiorno concentrandosi sull'attività che un ottimo avvocato dovrebbe compiere analizzando le fonti a sua disposizione:

[...] Leggere gli atti di un faldone è come conoscere una persona. La prima lettura spesso è ingannevole come il primo incontro. Una persona può sembrare interessante soltanto perché è brillante, così come un foglio può sembrare pieno di notizie utili solo perché contiene molti dati. Ma conoscendo meglio persone e fogli ci si accorge che la prima impressione rischia di essere fuorviante. Bisogna sempre leggere una seconda volta, in modo molto più attento, e poi ancora una terza durante la quale si possono introdurre gli evidenziatori per dare risalto ad alcuni concetti. Giallo se positivi, azzurro se negativi. La quarta lettura prelude ai post-it: in un blocco di centinaia di carte il post-it è uno strumento insostituibile perché consente di estrarre dal mucchio solo ciò che serve [...]. Ma la quarta lettura non può essere l'ultima: è la quinta quella fondamentale. Posso dire di conoscere gli atti soltanto se e quando, una frazione di secondo prima che i miei occhi si fissino su una riga so già cosa c'è scritto. Ogni singola parola contiene tutte le altre, e dietro ad ogni riga si è ormai in grado di leggere tutto il faldone. Diventa quasi un buco nella serratura attraverso il quale si interpreta l'intero blocco di carte³⁷.

Dopodiché avendo fatto propri i suoi strumenti, diventando parte di ciò che sta realizzando, ricorda ancora la Bongiorno:

L'avvocato potrà raggiungere una sorta di "improvvisazione giuridica" che lo condurrà ove mai avrebbe pensato di andare, che gli permetterà di abbattere anche gli elementi più insidiosi con assoluta libertà.

Il fatto di comprendere da una singola parola l'intera documentazione, richiama molto da vicino ciò che un interprete musicale attento dovrebbe essere in grado di fare: sentire nel momento in cui si suona la prima nota di un spartito l'ultima, di modo da avere una realizzazione mentale della partitura e di essere in grado così di dominarne tutti gli elementi e la loro variabilità.

6. La conoscenza che diventa infinito

Dopo avere caratterizzato i modi di conoscenza dell'immaginazione e della *ratio*, Spinoza nell'*Ethica* definisce così la scienza intuitiva:

Maestri Zen; dirò di più: tale approccio sarà indispensabile per raggiungere la perfezione tecnica. Lo studio ed il relativo esercizio della tecnica può indi assumere la funzione che scagliare le frecce ha nel libro citato. Analogicamente riflettendo: nel tiro con l'arco il bersaglio finale a cui si tende è la verità racchiusa in noi stessi, allo stesso modo la tecnica strumentale può essere intesa come esemplificazione pratica del nostro approccio alla vita, da allenare e verificare costantemente, onde lasciar succedere ciò che ci siamo prefissi come obiettivo spegnendo ogni intenzionalità spuria che, insieme con la paura dell'insuccesso, deturperebbe l'esecuzione. Ecco che l'appreso diventa inappreso e si trascendono i limiti tecnici.

³⁶ *Ibid.*, pag. 53.

³⁷ Bongiorno, Giulia, *Nient'altro che la verità. Come il processo Andreotti ha cambiato la mia vita*, Milano, Rizzoli, 2005, pagg. 17-18.

Oltre questi due generi di conoscenza ce n'è ancora un terzo, come mostrerò in seguito, che chiameremo scienza intuitiva. E questo genere di conoscenza procede dall'idea adeguata dell'essenza formale di certi attributi di Dio alla conoscenza adeguata dell'essenza delle cose³⁸.

Precisiamo subito che Spinoza nella Sua opera delinea tre tipologie di conoscenza: la conoscenza empirica, la conoscenza basata sulla ragione e la conoscenza intuitiva. Questa concezione trova una sua piena esplicazione ed una concreta utilità sia nell'ambito musicale che in quello giuridico.

La volontà e la capacità di operare un distinguo tra un'idea ed un'ideologia (veicolo per l'attuazione di un'idea), e di scegliere di tornare sui propri principi per rivederli, analizzarli e porli in dubbio, senza accontentarsi di una soluzione preconfezionata, rappresenta una sfida per carattere ed intelletto. L'uomo che possiede un'idea, e ne ha per così dire "fatto tesoro", è portato a pensare che l'applicazione della stessa possa estendersi ad altre situazioni, senza bisogno di ulteriori verifiche. Questo è un esempio di ciò che Spinoza chiama conoscenza empirica, che pone le sue basi solo ed esclusivamente sull'osservazione di modelli o abitudini ricorrenti, non già sulla comprensione dell'essenza; tale tipologia di conoscenza è incompleta, confusa, di grado molto basso poiché non permette una comprensione profonda, né consente di spiegare il perché di ciò che si sostiene.

I due tipi di conoscenza superiori sono invece ragione e scienza intuitiva. La ragione (il secondo tipo di conoscenza) consiste in "nozioni comuni e idee adeguate circa le proprietà delle cose"³⁹; si tratta dunque non della conoscenza di una manifestazione specifica di qualcosa, bensì di una conoscenza generale di qualcosa. Il terzo tipo di conoscenza (scienza intuitiva) ci permette invece di conoscere una cosa specifica senza la necessità di dimostrarla, proprio come se implicitamente appartenesse al secondo tipo di conoscenza.

Nell'*Ethica* Spinoza, per chiarire i tre diversi modi del conoscere, usa i termini *opinio vel imaginatio*, *ratio*, e *scientia intuitiva*:

Spiegheremo tutto questo mediante l'esempio di una sola cosa. Sono dati, per esempio, tre numeri, e si vuole ottenerne un quarto che stia al terzo come il secondo al primo⁴⁰.

Con esplicito riferimento alla scienza intuitiva il filosofo afferma:

Ma per i numeri più semplici nessuno di questi mezzi è necessario. Dati, per es., i numeri 1, 2, 3, non c'è chi non veda che il quarto numero proporzionale è 6, e ciò molto più chiaramente, perché dal rapporto stesso del primo al secondo, che vediamo con un solo sguardo, concludiamo il quarto numero⁴¹.

Conoscere *uno intuitu* significa conoscere qualcosa immediatamente, e nell'immediatezza dell'intuizione viene eliminata la deduzione e la sua discorsività. Si tratta di un colpo d'occhio che simultaneamente coglie per il soggetto conoscente i rapporti tra i numeri della proporzione. Il fatto che il filosofo, per caratterizzare la scienza intuitiva, utilizzi una terminologia legata al "vedere" è oltremodo evocativo, in quanto ci suggerisce il *quid* dell'immediatezza. Fondamentale, nei nostri campi di interesse, musicale e giuridico, è precisare che per giungere alla scienza

³⁸ Spinoza, Baruch, *Ethica*, Parte II, Prop. XL, Schol. II, nell'edizione a cura di Durante, Gentile e Radetti, Firenze, Sansoni, 1963.

³⁹ Spinoza, Baruch, *Ethica*, cit., pag. 196.

⁴⁰ Spinoza, Baruch, *Ethica*, cit., pag. 197.

⁴¹ *Ibid.*

intuitiva occorre avere una conoscenza estremamente corretta, dettagliata ed approfondita che si trasformi da conoscenza ragione ad intuizione.

Cogliere le interrelazioni tra il fondamento, la sostanza espressa mediante l'idea adeguata di alcuni attributi e l'essenza delle cose che in quelli sono comprese significa aver capito profondamente le cose mediante l'intuizione. Il soggetto coglie la trama dei rapporti eterni che relazionano fondamento e fondato, *l'in sé* e *l'in alio* che da esso dipende: quando si conosce intuitivamente si è in grado di relazionare l'essenza particolare alla totalità del sistema, intendendola nell'intreccio delle relazioni causali dell'eternità⁴².

Se vogliamo sviluppare e non irrigidire un'idea occorre, oltre alla critica intellettuale, anche e soprattutto la capacità di esaminare la propria posizione obiettivamente. È proprio l'esperienza e la reiterazione a portarci ad assumere la validità di una conoscenza empirica, scegliendo così la linea di minor resistenza. Ricordando ancora il filosofo olandese potremmo asserire che una personalità forte e determinata lotta al fine di trasformare l'osservazione in sapere, ovvero sia passare dalla conoscenza empirica alla scienza intuitiva: ciò che richiede indubbiamente il secondo ed il terzo tipo di conoscenza. Giungere alla conoscenza superiore significa toccare l'infinito, raggiungere la libertà nell'accezione spinoziana del termine.

L'uomo, essendo un essere finito, fonda la sua finitudine sull'infinito, e quando riesce ad acquisire la conoscenza vera (secondo e terzo tipo) è attivo nella creazione intellettuale ed emotiva, va verso l'infinito.

7. Emozione ed intelletto: "coincidentia oppositorum"

L'obiettivo dell'interprete dunque è quello di farsi tutt'uno con l'autore dell'opera, trovando ispirazione e creatività. Dove nasce l'ispirazione? Forse dall'anima? Essa rappresenta un indecifrabile elemento di elevazione interiore, un qualcosa che avvolge tutto l'individuo e che riguarda il suo modo di sentire. La creatività dipende invece da una forza superiore ed è un dono naturale. L'interprete, nel caso musicale, si trova dinanzi ad uno spartito che è la sostanza ultima, l'opera perfetta, immagine del finito nell'infinito. La sua interpretazione è invece un'espressione finita e transitoria. La finitudine di ogni interpretazione musicale si fonda sull'infinitudine delle possibilità a nostra disposizione. Asserisce nuovamente Barenboim⁴³:

Essere in grado di afferrare la sostanza della musica in sé significa essere pronti ad intraprendere una ricerca che non terminerà mai. Il compito del musicista che esegue il brano, dunque, non è quello di esprimere o interpretare la musica in quanto tale, ma di puntare a diventarne parte.

Nel *prologo* (§ 1) a tale contributo si è considerata la concezione che Daniel Barenboim ha dell'improvvisazione e come essa rappresenti in qualche modo la *condicio sine qua non* della realizzazione e della comprensione della Musica:

L'improvvisazione – cioè imboccare una direzione inaspettata permettendo alle dita, al cuore, al cervello, alla pancia di cooperare in maniera non premeditata – è uno stato di grande beatitudine nella vita di un essere umano, oltre che il fondamento del fare musica⁴⁴.

⁴² Segnatamente in tale tema e prospettiva si veda: D'Anna, Giuseppe, *Uno intuito vedere*, Sesto San Giovanni (Milano), Ghibli, 2002.

⁴³ Barenboim, Daniel, *La musica sveglia il tempo*, cit., pag. 53.

⁴⁴ *Ibid.*, pag. 59.

Il sommo interprete sarà allora colui che unirà passione e disciplina, mente e cuore trovando tra essi una *iustitia*, cosicché nessuno di questi elementi prevalga sull'altro. Si realizzerà un equilibrio tra emozione, intelletto ed intuizione, tanto per il giurista, quanto per musicista e compositore. L'elemento emotivo e quello razionale non rappresenteranno più un accostamento ossimorico, quanto una "*coincidentia oppositorum*", l'unione degli opposti. Un elemento guiderà l'altro sì da giungere ad un equilibrio intangibile della comprensione ove ogni contrasto si annullerà: l'intelletto e la razionalità determineranno ed ispireranno la fondatezza della reazione intuitiva, mentre l'emozione offrirà all'elemento razionale una sensibilizzazione che umanizzerà il risultato.

Credere che analisi e studio approfonditi, sia nel campo giuridico che in quello musicale, possano ostacolare l'intuito ed imbrigliare la libertà dell'esecuzione, sovrapponendo erroneamente due categorie logiche differenti quali conoscenza e rigidità, significa non avere compreso l'essenza né del diritto né della musica: affinché immaginazione ed intuizione abbiano campo libero è fondamentale e prodromica la comprensione razionale.

La sincerità espressiva di un'esecuzione è impossibile senza la ricerca quotidiana di una sempre più approfondita indagine sull'essenza di un pezzo musicale. Se riesco ad abbandonarmi ad un'esecuzione, a improvvisare e a seguire una traccia mai percorsa in precedenza non è solo grazie ad un'intuizione spontanea, o meglio, quell'intuizione spontanea non piove dal cielo. È il risultato di un intenso studio dell'opera, di innumerevoli prove e sperimentazioni sul campo e della conoscenza di me stesso come interprete. Se mi permetto di essere spontaneo senza aver studiato la partitura nei minimi dettagli, molto probabilmente darò voce a qualcosa di diverso dal contenuto della partitura⁴⁵.

Traslando all'ambito giuridico quanto si afferma nel contesto musicale capiremo come l'avvocato "virtuoso" sia colui che improvvisa spontaneamente, riuscendo a sventare anche lo "scacco" più insidioso; ricordando però che tale improvvisazione è resa possibile solo attraverso uno studio attento, profondo ed intelligente. In questa direzione l'avvocato Giulia Bongiorno in un'intervista dichiara: "In aula spesso si improvvisa. Più sei preparato e più sei bravo ad improvvisare"⁴⁶.

Del resto anche Hermann Hesse, riferendosi in via universale allo scibile delle conoscenze umane, affermava che:

La vera cultura non è quella che mira ad un qualche scopo, ma, come ogni ricerca di perfezione, ha il significato in se stessa. La ricerca della cultura, cioè di un perfezionamento intellettuale e spirituale, non è un cammino faticoso verso un qualche fine limitato, bensì un fortificante e benefico allargamento della nostra coscienza, un arricchirsi delle nostre potenzialità di vita e di gioia. Per questo la vera cultura è insieme stimolo e appagamento, tocca sempre il traguardo ma non si ferma in nessun luogo, è un viaggio nell'infinito, un vibrare all'unisono con l'universo, un vivere con esso al di fuori del tempo. Il suo scopo non è lo sviluppo di singole facoltà o rendimenti, ma esse ci aiutano a dare un senso alla nostra vita, ad interpretare il passato, ad aprirci al futuro con coraggiosa prontezza⁴⁷.

⁴⁵ Barenboim, Daniel, *La musica è un tutto. Etica ed estetica*, cit., pag. 15.

⁴⁶ Si veda in particolare l'intervista riportata su *Corriere Magazine*, 12 maggio 2005, della quale è possibile fruire su <http://interviste.sabellifioretti.it/?p=511>.

⁴⁷ Hesse, Hermann, *Una biblioteca della letteratura universale*, nella traduzione di E. Castellani e I. A. Chiusano, Milano, Adelphi, 1979. Un insieme di saggi nei quali l'autore dimostra appassionatamente la "magia del libro" ed in larga istanza la magia della cultura.

La stessa concezione secondo cui l'interprete che riesce ad "improvvisare" è colui che è in grado di creare un compiuto connubio con ciò che realizza la si ha anche nella cultura più comune restituita attraverso, ad esempio, alcuni film.

Così nel film *Philadelphia*, all'avvocato Andrew viene chiesto cosa ama di più della sua professione:

È una sensazione che non capita spesso, ma quando capita è emozionante sentirsi parte della giustizia che viene fatta⁴⁸.

Dal film *La leggenda del pianista sull'oceano*, in questo modo viene commentata l'intuizione musicale del protagonista Novecento:

Era come quando si sedeva al pianoforte e attaccava a suonare, non c'erano dubbi nelle sue mani, e i tasti sembravano aspettare quelle note da sempre, sembravano finiti lì per loro. Sembrava che inventasse lì per lì: ma da qualche parte, nella sua testa, quelle note erano scritte da sempre⁴⁹.

8. *Prima la Musica, poi le Parole*⁵⁰. "Note" conclusive

Volendo concludere sull'accostamento tra Diritto e Musica, si sottolinea come tale rapporto sia fondamentale per riuscire, anche a livello "giuridico", a creare un connubio tra emozioni e razionalità; è possibile che a seguito di lungo studio si raggiunga l'equilibrio, una sorta di improvvisazione. Ricorda Muti:

Mi è capitato molte volte di trovarmi "diverso" a mia insaputa [...] avvertire che sulla strada della "normale" esecuzione stava avvenendo qualcosa di magico. È un attimo, un "qualcosa" che sembra dipendere meno da te che da una serie di circostanze tutte concomitanti, a una commozione di cui distingui malamente gli attori: è l'orchestra? Il pubblico? Sei tu stesso? Non lo sai, ma lo senti e ti sembra un'apparizione. Nel momento, ahimè, in cui ti rendi conto con precisione che è nato qualcosa di più alto di quel che sei in grado di produrre, ebbene, il miracolo ti sfugge di mano [...]. L'orchestra diventa una persona sola, tutti avvertono che qualcosa sta per avvenire, non c'è neppure un musicista distratto che stia pensando a qualcos'altro (ecco la calamita dell'"identificazione") e si crea un'energia interna che ci sorpassa: tu direttore per primo sei lo spettatore ignaro, incredulo ed estasiato. Non è una cosa che possa programarsi; se una sera mentre, spente le luci in sala, raggiungi l'orchestra per dirigere *Manon Lescaut* e ti dici: "Stasera voglio far meglio di sempre", ci puoi giurare che su dieci sarà la replica peggiore⁵¹.

Ecco dunque che:

⁴⁸ *Philadelphia*, Jonathan Demme, USA, 1992.

⁴⁹ Baricco, Alessandro, *Novecento. Un monologo*, Milano, Feltrinelli, 2008. Dal medesimo monologo è tratto il noto film *La leggenda del pianista sull'oceano*, Giuseppe Tornatore, Italia, 1998.

⁵⁰ È una citazione che richiama il titolo di un divertimento teatrale in un atto del compositore Antonio Salieri su libretto di Giovanni Battista Casti (1724-1803).

Opera che fu rappresentata per la prima volta nel 1786 nel giardino d'inverno del Castello di Schönbrunn a Vienna e venne commissionata dall'imperatore Giuseppe II allo scopo di contrapporre l'opera italiana al *singspiel* tedesco.

⁵¹ Muti, Riccardo, *Prima LA MUSICA, poi LE PAROLE*, cit., pagg. 186-187.

“La ragione non può consigliare nulla al sentimento, e la loro comunicazione deve avvenire per sentieri imperscrutabili”.

Tanto per ascoltatore quanto per interprete, il fatto musicale, una volta superata la comprensione, deve divenire soprattutto “rapimento”. Come suggerisce Dante nel *Paradiso*:

*E come giga e arpa, in temprata tesa
di molte corde, fa dolce tintinno
a tal da cui la nota non è intesa,*

*così da' lumi che lì m'apparinno
s'accogliea per la croce una melode
che mi rapiva, senza intender l'inno*⁵².

In tal senso, tra gli innumerevoli esempi di quanto sopra ricordato, invito all'ascolto di una tra le pagine più suggestive e struggenti della storia della Musica: l'*Intermezzo dalla Cavalleria Rusticana* di Pietro Mascagni nella sublime e magistrale interpretazione del maestro Riccardo Muti⁵³. Segnatamente: allegato video n. 2⁵⁴.



Il diritto occupandosi della vita, essendo scienza pratica per la soluzione di problemi pratici che riguardano l'uomo, è uno strumento gestito da persone che in quanto tale abbisogna anche di questa dimensione artistica, di questo arricchimento.

L'Arte *tout court*, essendo massima espressione del genere umano, rappresenta una conquista dello spirito in grado di abbattere limiti e convenzioni, di offrire un modo nuovo di sentire e di vivere, di realizzare un'identità superiore in cui io e mondo coincidono. Il suo fine più segreto risiede nella scoperta e nella lettura degli umani limiti attraverso il “bello” e il “piacevole”.

La Musica, in particolare, ha la grande capacità di tacitarci, aprirci all'ascolto, lasciarci senza parole⁵⁵ ... indefinitamente così rifletteva infatti Lucien Price:

*Nessuno sa cosa sia la musica. Essa è eseguita,
ascoltata, composta e commentata; ma la sua realtà
è altrettanto poco compresa di quella
della sua prima cugina, l'elettricità. Sappiamo che
essa separa la comprensione, rendendo i pensieri in
grado di rivolgersi all'interno su se stessi e di
essere chiarificatori; sappiamo che libera lo spirito
nella solitudine della meditazione,*



⁵² Alighieri, Dante, *Paradiso*, XIV 118-123.

⁵³ Esecuzione con l'Orchestra Sinfonica del Teatro Comunale di Bologna, registrata al Festival di Ravenna nell'anno 1996).

⁵⁴ http://www.youtube.com/watch?v=k9_QSp3O7dg

⁵⁵ Segnalo l'ascolto del secondo movimento del *Concerto per Clarinetto ed Orchestra K.622* di W.A. Mozart; riecheggiando le parole del grande clarinettista Karl Leister, già primo clarinetto dei Berliner Philharmoniker ai tempi di Herbert von Karajan: “il clarinettista diventa un angelo che canta dal cielo una sublime preghiera” (Riflessione di K. Leister durante una Masterclass tenuta al Conservatorio “G. Rossini” di Pesaro nell'a.a. 2007-2008). A tal proposito si veda l'allegato video n. 3: <http://www.youtube.com/watch?v=J-xlOyNvRlo>

*dove il processo creativo può agire liberamente;
sappiamo che può placare il dolore, alleviare
l'ansia, confortare l'angoscia, rianimare la salute,
confermare il coraggio, ispirare il pensiero chiaro e
audace, nobilitare la volontà, raffinare il gusto,
sollevare il cuore, stimolare l'intelletto e fare
molte altre cose interessanti e belle. Eppure, alla fine,
nessuno sa cosa sia la musica. Forse la spiegazione
è che la musica è l'essenza della creazione stessa.*

Appendice. *Estratti musicali*

KINDERSCENEN.

LEICHTER STÜCKE

für das

Pianoforte

compouirt

von

ROBERT SCHUMANN.

Op. 15.

Eigenthum der Verleger.

Pr. 25 Ngr.

Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

Erstverlegt in der Komanthen

und Ha. Hall.

6076.

Kinderscenen.

Leichte Stücke.

Opus 15.

Componirt 1838.

Von fremden Ländern und Menschen.

M. M. $\text{♩} = 108.$

1. *p*

Pedal

ritard. *ritardando* *Rec.* *(a tempo)*

ritardando

The musical score is written for a single piano in 2/4 time, key of D major. It consists of 16 measures. The first measure is marked with a piano (p) dynamic. The score includes a pedal point in the bass, indicated by the word 'Pedal'. There are several tempo markings: 'ritard.' (ritardando) at the beginning of the third measure, 'ritardando' at the beginning of the fourth measure, 'Rec.' (ritardando) at the beginning of the fifth measure, and '(a tempo)' at the beginning of the sixth measure. The score is written for a single piano with treble and bass staves. Fingerings and articulations are indicated throughout the piece.

Träumerei.

7. M. M. ♩ = 100.

p

Pedal

ritard.

(a tempo)

ritard. (a tempo)

ritardando

p

dall'opera "Cavalleria Rusticana" di Pietro Mascagni

Andante sostenuto (♩ = 54)

2 kleine Flöten

Große Flöte

Oboe

Klarinetten in A

Orgel
(in der Kirche)

2 Harfen

1. Violinen

2. Violinen

Bratschen

Violoncelle

espress.

pp

get.

pp

pp

pp

sf

Andante sostenuto

Ob.

Hrf.

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Voll.

49

p dolce

pp

pp dolciss.

pp

pp dolciss.

pp

pp dolciss.

get.

cresc.

49

Ob. (50)

Org. (a. d. B.) *f sempre legatissimo*

Hrf. *p* *f* **)*

1. Viol. *pp* *pp* *sentito* *cresc.*

2. Viol. *pp* *pp* *cresc.*

Br. *pp* *pp* *cresc.*

Vell. *pp* *pp* *cresc.*

(50)

Org. (a. d. B.)

Hrf.

1. Viol. *p* *f* *espress.* *V*

2. Viol. *p* *f* *espress.* *V*

Br. *p* *f* *espress.* *V*

Vell. *p* *f* *espress.* *V*

Org. (a.d.B.)

Hrf.

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vcll.

Kl. Fl.

gr. Fl.

Ob.

Klar. A

Org. (a.d.B.)

Hrf.

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vcll.

p

f

ppp

pp

dim. sempre



FLORA DI DONATO, *La realtà delle storie. Tracce di una cultura*, Prefazione di Jerome S. Bruner, Napoli, Guida Editori 2012

Maria Teresa Rovitto
(Università degli Studi di Urbino 'Carlo Bo')
maria.teresa.rovitto@alice.it

Abstract

Maria Teresa Rovitto reviews the book by Flora di Donato, *La realtà delle storie. Tracce di una cultura*, with a Preface by Jerome S. Bruner.

Key Words :

Legal Storytelling, Lawyering Process, Cultural psychology.

Published in 2014 (Vol. 7)

ISLL owns nonexclusive copyrights in the aforementioned paper and its use on the ISLL website.

www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS

© ISLL - ITALIAN SOCIETY FOR LAW AND LITERATURE

ISSN 2035 - 553X

❖ FLORA DI DONATO, *La realtà delle storie. Tracce di una cultura*, Prefazione di Jerome S. Bruner, Napoli, Guida Editori 2012

Nell'intenzione di rintracciare subito una chiave di lettura della ricerca di Flora Di Donato, verrebbe da sottolineare una delle osservazioni con le quali si apre il volume e che sembrerebbe definire il senso dell'intera opera: "[...] un sistema giuridico che non riesce a tenere conto delle consuetudini di una cultura o delle attitudini di coloro che vivono nella sfera di influenza di una cultura crea senza dubbio conflitti anche di notevole portata." L'affermazione in questione rende esplicita un'associazione fondamentale che spesso viene trascurata o sottintesa dalla teoria giuridica, ossia il rapporto tra diritto e conflitti. A questo punto la nostra mente pone in relazione i due elementi attraverso il concetto di *risoluzione*. Quest'ultimo, lungi dall'essere un'operazione immediata, richiede invece uno sforzo umano sul quale *agiscono* diverse variabili delle quali spesso è difficile prendere coscienza.

Le intenzioni dichiarate dell'Autrice sono proprio quelle di arrivare a una maggiore comprensione del fenomeno giuridico attraverso uno strumento di indagine, la narrazione (qui intesa come *story-telling*), che possa avvicinare il mondo del diritto a quello della cultura, un processo irreversibile poichè alla fine il diritto stesso apparirà come elemento culturale.

L'armatura teorica è data da un atteggiamento giurisprudenziale contemporaneo che mostra un diverso approccio nei confronti di diritto e cultura, ritenendo necessario considerare il rapporto di reciprocità tra i due termini secondo un'esplicita finalità scientifica.

Le teorie giuridiche postmoderne, nell'intento di superare le pretese di neutralità e oggettività del diritto avanzate da parte degli studiosi giuridici moderni, affermano l'impossibilità di soluzioni giuridiche efficaci sganciate dal contesto e dunque dissociate da un'analisi della cultura. Spinge verso questa direzione la necessità di riconoscere la complessità della realtà fenomenica che rende insostenibile ricondurre i vari elementi a un ordine sistematico. Viene rifiutata la visione del diritto come razionalità neutrale separata dal contesto poichè sembra non esserci più spazio per un discorso o una narrazione autonomi sul diritto. Lo stesso Richard A. Posner, che pure assumerà posizioni critiche verso le nuove teorie giuridiche, riconoscerà il declino del diritto come disciplina autonoma (cfr. *The Decline of Law as an Autonomous Discipline*, 1962-1987, 100 Harvard Law Review 761, 1987). I *Critical Legal Studies* guarderanno al diritto come a una costruzione sociale che non si può isolare dalle pratiche quotidiane, laddove la stessa verità dipende da una comunità interpretativa particolare. In tale prospettiva antifondazionista l'analisi giuridica appare culturalmente e linguisticamente contingente.

Davanti a tale complessità e alla dissoluzione dell'ordine che contraddistingue l'epistemologia postmoderna, i movimenti teorici contemporanei ricorreranno alla contaminazione dei generi (*converging studies*), l'interdisciplinarietà. [L'Autrice stessa si è occupata di questo atteggiamento intellettuale: v. F. DI DONATO, A. SMORTI, *Su psicologia 'culturale' e diritto: per una 'cultura' dell'interdisciplinarietà*, in J. BRUNER, F. DI DONATO, A. SMORTI (a cura di), *Contesto, cultura, diritto*. Psicologia culturale, Special Issue, Vol. 3, 2013]. Così farà la teoria giuridica quando rifletterà sulla funzione narrativa trasmigrata anche nel proprio

ambito disciplinare. Funzione narrativa che nel presente lavoro contribuisce alla costruzione del significato giuridico, secondo un'applicazione diretta di tale categoria alla pratica legale.

L'ipotesi di partenza è che il significato giuridico si costruisca a seconda dei diversi livelli di consapevolezza (*consciousness*) dei protagonisti delle storie legali, consapevolezza che si manifesta in diversi gradi di agentività, ossia le azioni degli individui e i loro stati intenzionali, nell'ambito del *lawyering process*, nell'interazione tra cliente e avvocato. Le storie legali sono analizzate secondo una precisa metodologia che si serve di categorie di ricerca ora teoriche ora necessariamente pratiche, dal momento che la tesi è verificata su esperienze umane individuali che rendono viva la materia oggetto dell'indagine.

Nel secondo e nel terzo capitolo il lettore viene guidato pagina dopo pagina fino a realizzare quanto l'esperienza umana e il contesto incidano sullo stesso scenario giuridico dunque sugli esiti dell'applicazione del diritto. La visione stessa di uniformità del diritto inizia a offuscarsi e cede il passo alla tendenza postmoderna verso la discontinuità. Tra le maglie di tale discontinuità si fa spazio il soggetto che interpreta e crea il significato giuridico, che non può essere ridotto ad oggetto egli stesso, privato della sua individualità e sfera emotiva, perchè sua è l'esperienza, egli è il protagonista che con il suo racconto contribuisce a definire la realtà, dal momento che le storie non hanno solo il potere di informare ma anche di trasformare.

Il soggetto ha un ruolo centrale nel *Legal Storytelling Movement*, al quale ambito appartiene il presente lavoro, movimento sostenuto dall'aspirazione a dar voce agli esclusi e alle minoranze al fine di recuperare la dimensione umana attraverso i racconti dei protagonisti. L'Autrice abbracciando tale scopo, sembra qui compiere un ulteriore sforzo, cercando non solo di rendere i soggetti rappresentabili facendo emergere ciò che nel discorso giuridico tradizionale viene represso, quanto volendo "sperimentare [...] – attraverso la lettura di alcuni casi giudiziari che possono essere considerati 'paradigmatici' - che esistono norme *pre-giuridiche* o *para- giuridiche* [...] che possono facilmente tradursi in forme legittimate dal diritto statale ma che possono anche restare ad una dimensione 'non propriamente normativa' " (p. 19).

Al fine di recuperare questa *normatività implicita* determinante anche in sede istituzionale, l'Autrice adotta un metodo di ispirazione etnografica e in particolare l'etnopragmatica, disciplina che si impegna a documentare le pratiche culturali intessute attraverso il linguaggio come forma di organizzazione sociale che insieme a quanto lo precede crea il *significato*, rivolgendo l'attenzione in questo caso al significato giuridico. In questo modo risponde anche al bisogno di oggettivazione del diritto davanti alla vaghezza del concetto di cultura, poichè questa viene tracciata, documentata e incanalata in una dimensione istituzionale.

Linguaggio e narrazione implicano uno scambio costante tra i soggetti che agiscono nella comunità anche secondo la propria *legal consciousness*, ossia attraverso modalità con cui sentono e interpretano individualmente i significati giuridici, talvolta allontanandosi da quelli ufficiali. Al livello di una tale dimensione giuridica latente, la cultura non solo si mantiene ma si trasforma e si ridefinisce.

I casi giudiziari analizzati appartengono ai due diversi ambiti del diritto del lavoro e del diritto di famiglia e vengono costruiti come storie di azioni in situazione, indissolubilmente legate al contesto che in questo caso è dato dalla Campania, area geografica dall'incredibile ricchezza di culture locali differenti. I fattori che influiscono sulla *client-lawyer relationship* sono diversi, il background culturale del cliente che comporta il suo livello di consapevolezza, il tipo di professione, l'età, i rapporti familiari, non ultima l'opinione pubblica, e determinano a loro volta l'agentività del soggetto.

Nella sapiente ricostruzione dei casi secondo tale prospettiva, l'Autrice dimostra come la definizione delle vicende giudiziarie sia il risultato di un intreccio dinamico tra componenti culturali-relazionali e legali, laddove finanche i casi di inattività del cliente sono decisivi. Un silenzio dunque che diventa comunicativo, che assume un significato se analizzato con cura rispetto al contesto dei partecipanti culturali.

Lo stesso contesto non è mai inteso come fisso e immutabile ma plasmabile proprio attraverso la negoziazione narrativa, seguendo le impostazioni teoriche che si basano sulla concezione del linguaggio come azione (per tutti Wittgenstein ripreso dichiaratamente da J.B. WHITE, *Quando le parole perdono il significato. Linguaggio, individuo, comunità*, tr. it. R. Casertano, Milano, Giuffrè 2010).

Nel panorama di una florida attività accademica che dà vita a diversi studi in questa direzione, la lettura del testo della Di Donato aiuta a comprendere in che misura la narrazione può essere concretamente uno strumento di analisi del diritto, grazie all'ascolto di soggetti che, narrando, intervengono sulla costruzione del significato giuridico e ad una sua sapiente decostruzione e poi ricostruzione del materiale indagato. Riaffiora la possibilità di molteplici risposte ai problemi giuridici fino a maturare la consapevolezza che la stessa verità processuale non può essere concepita solo come l'esito di un procedimento formale essendo determinata da un agire situato e dialogico.

Maria Teresa Rovitto

(Università degli Studi di Urbino 'Carlo Bo')

maria.teresa.rovitto@alice.it



MARIA VITTORIA DELL'ANNA, *In nome del popolo italiano. Linguaggio giuridico e lingua della sentenza in Italia*, Bonacci, Formello (RM) 2013.

Enrico Mauro
Università del Salento
enrico.mauro@unisalento.it

Abstract

Enrico Mauro reviews the recent book , *In nome del popolo italiano. Linguaggio giuridico e lingua della sentenza in Italia* by Maria Vittoria Dell'Anna.

Key Words :

Legal languages, Judgment, Intertextuality, Intersubjectivity.

Published in 2014 (Vol. 7)

ISLL owns nonexclusive copyrights in the aforementioned paper and its use on the ISLL website.

www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS

© ISLL - ITALIAN SOCIETY FOR LAW AND LITERATURE

ISSN 2035 - 553X

Recensione a M.V. DELL'ANNA, *In nome del popolo italiano. Linguaggio giuridico e lingua della sentenza in Italia*, Bonacci, Formello (RM), 2013, pp. 205

Il volume, scritto da una studiosa di linguistica giuridica, si chiude, richiamando la citazione che apre il cap. 1, con l'affermazione che «il diritto non usa la lingua, ma è, esso stesso, lingua». Affermazione che a giuristi e non-giuristi potrebbe far tornare in mente, forse in special modo, *Verità e metodo* di Hans-Georg Gadamer, e ai giuspubblicisti italiani, forse in special modo, l'*Interpretazione costituzionale* del gadameriano Giorgio Berti. 'Manuale' in cui, sin dalla prima delle quattro edizioni, datata 1987, si legge: «In termini essenziali, il diritto non è che il dialogo tra persone condotto con l'uso di un linguaggio specializzato» (p. 79).

Se il diritto è principalmente linguaggio, dialogo, comunicazione, se i giuristi, «fa[cendo] cose con parole», *sono* ciò che dicono e scrivono, se per i giuristi «dire è fare» e «far fare», un libro come quello in oggetto, interdisciplinare dal titolo alla bibliografia, non può che essere letto con vivo interesse (anche se con qualche difficoltà, dovuta a un lessico non sempre immediatamente accessibile ai non-linguisti; lessico non agevolmente rinunciabile, ma in qualche modo traducibile, nel testo, in nota o in un glossario) dai giuristi, estensori e lettori di sentenze, forse ancor più che dai linguisti. Poco importa, poi, che il campione selezionato per l'indagine consti, a parte occasionali estensioni, di cinquanta sentenze delle Sezioni unite civili e di cinquanta delle Sezioni unite o semplici penali, nonché delle relative massime. Poco importa perché gli esiti dell'indagine appaiono, spesso, facilmente e utilmente riferibili a sottogeneri diversi dei generi 'letterari' della sentenza e della massima, per esempio ai sottogeneri delle sentenze e delle massime costituzionali e amministrative.

Non sarebbe possibile in questa sede tentare di sintetizzare e di discutere anche solo i temi più significativi affrontati nel lavoro: dalla struttura delle sentenze e delle massime agli stili, spesso marcatamente divergenti, delle sezioni di cui le une e le altre risultano composte, dai meccanismi di sintesi – la quale, va pur detto, non sempre è sinonimo di chiarezza, potendo anche essere sinonimo di pigrizia, di superficialità o di fretta – ai dispositivi retorici, destinati, neanche troppo di rado, a esaurirsi in se stessi. Si distingue, a tale ultimo proposito, tra «impieghi funzionali e impieghi esornativi», di latinismi in particolare, spesso non impiegati per ragioni «di semantica o di brevità», bensì quali «preziosismi superflui rispetto a esigenze di connotazione tecnica, ma ricercati per la loro patina di prestigio linguistico e culturale» (p. 159, ma *passim*). Come dire che sembrano esservi oscurità «funzionali», inevitabili o difficilmente evitabili, e oscurità «esornative», dovute talora a ragioni di compiacimento 'estetico', talaltra a inadeguata stima delle virtualità retorico-ermeneutiche del linguaggio quotidiano.

Se però si volesse indicare un solo tema su cui invitare i lettori, i giuristi in primo luogo, a soffermare più che altrove l'attenzione, la scelta cadrebbe senza incertezze su quello della motivazione della sentenza quale luogo di confluenza e reciproco scambio e arricchimento tra esperienze linguistiche, dunque

professionali, dunque di vita, di varia provenienza, non solo giuridica (esperienze di legislatori, dottrine, parti, avvocati, testimoni, esperti, interpreti ecc.). Qui si contrappongono «ricorsività tra il testo di una sentenza e l'altro ([...] uniformità o intertestualità “di genere”, “intra-genere”») e «influenza, interferenza, contatto tra la sentenza e gli altri tipi di testo giuridico ([...] intertestualità “tipologica”»)» (pp. 32-33, *ma passim*). Né mancano, appunto, osservazioni in tema di interferenze tra linguaggi giuridici (processuali, sostanziali, civili[stici], penali[stici], argomentativi, in fatto e in diritto, dispositivi ecc.) e non giuridici, comuni o diversamente specialistici.

L'autrice, dunque, contribuisce a esplorare quel momento 'decisivo' dell'esperienza giuridica in cui uno o più uomini che chiamiamo giudici, rappresentativi di una comunità senza esserne rappresentanti (non eletti, ma scelti per concorso), sentite e lette le ragioni di tutti coloro che siano stati ragionevolmente ammessi a esprimerne, sono infine tenuti a dare un giudizio, a elaborare una sintesi necessariamente valutativa di interessi, di scopi, di bisogni, a dare ragione alle ragioni dell'uno e torto a quelle dell'altro. Con tutta l'imparzialità e l'onestà possibili, naturalmente, ma nella consapevolezza, insufficiente solo negli ingenui, che imparzialità non equivale a oggettività, non è garanzia di esattezza, che non c'è oggettività o esattezza possibile, perché ogni uomo, giudice o meno, non ha ma è una prospettiva, che non si può saltare, tanto meno dismettere (cfr., per tutti, H.-G. GADAMER, *Emilio Betti* [1978], in Id., *Ermeneutica, Uno sguardo retrospettivo*, tr. di G.B. Demarta, Milano, 2006, p. 851). Nella consapevolezza, dunque, che quelle sintesi, quelle soste del dialogo che chiamiamo sentenze sono «*fisiologicamente compromesse* dalla parzialità delle soggettività, [...] delle singole storie» (A. DE NITTO, *Sapienza giuridica del «Gattopardo»*, in *Ritorno al diritto*, 2006, fasc. 4, p. 131, corsivo aggiunto). Una prospettiva limita la visuale, ma, al tempo stesso, consente di vedere qualcosa. Senza prospettiva non saremmo oggettivi: saremmo ciechi. Il rimedio alla soggettività non è l'oggettività, ma una realistica intersoggettività, il confronto tra prospettive, l'avvicinamento tra visioni del mondo, il colloquio tra verità che non si elidano, secondo il principio di non-contraddittorietà, ma si arricchiscano, secondo l'idea che esperire equivale, in ultima analisi, a mettere in dialogo differenze, attraversare differenze con la disponibilità a lasciarsene trasformare.

A fondamento dell'indagine sta, se non si erra, il convincimento che la sentenza è il pettine al quale, prima o poi, giungono i nodi dell'esperienza giuridica, meglio (ripensando a Giuseppe Capograssi con le lenti di Riccardo Orestano) delle esperienze giuridiche. Nella sentenza, che prima di tutto, a dispetto di ogni tentativo di spersonalizzazione della prosa, racconta dell'estensore molto più di ciò che egli vorrebbe, si condensano, confusamente, caoticamente, ma alla ricerca di un qualche nuovo, tollerabile assetto, interessi meschini e passioni ideali, bisogni della carne e dello spirito, scopi egoistici e solidaristici, problemi di vita e di morte, drammi individuali e collettivi. La sentenza che il giudice stende non può non essere, dunque, il prodotto della confluenza disordinata, qualche volta disperata, di molteplici 'voci', lessici, sintassi, stili, ognuno dei quali racconta una vita, una vicenda, un ruolo, una professione, un percorso più o meno doloroso, ma sempre vero in quanto vivo, non in quanto conforme a un parametro prefissato.

Se quello accennato può essere individuato come il tema centrale – ne è conferma il titolo stesso del volume («In nome del popolo italiano») –, allora indubbiamente si tratta di un lavoro di interesse non solo civilistico e penalistico, come lascerebbe credere il campione selezionato di sentenze e di massime, ma anche, anzi soprattutto, costituzionalistico. Si tratta di un lavoro dedicato principalmente al significato dell'art. 101, c. 1, della Carta («La giustizia è amministrata in nome del popolo»), con l'obiettivo prioritario di riattualizzare la domanda: può la giustizia amministrata in nome del popolo non essere ermeneuticamente accessibile al popolo, nemmeno a quello mediamente colto pur se non provvisto di formazione giuridica? Vale a dire la domanda: la sentenza è scritta anche per le parti e per l'opinione pubblica o queste devono accontentarsi di leggere e ascoltare traduzioni 'quotidianizzate', «con tutta la fedele infedeltà di ogni traduzione» (L. MOSSINI, *La lingua delle sentenze*, in *St. parmensi*, 1976, p. 121), del testo originario?

Il tema centrale, in altri termini, è quello dei destinatari – dunque delle funzioni – endo- ed extraprocessuali della sentenza. Tema già ampiamente e variamente indagato, da giuristi e non (non occorre certo ricordare il 'giurista' Kafka), ma sempre attuale, vista l'intramontabile tendenza di molti estensori di sentenze (certo non solo di sentenze) a scrivere come se l'atto-principe dell'esperienza giuridica, tale a dispetto di ogni mitologia legalistica della modernità (echeggiando il titolo di una raccolta di scritti di Paolo Grossi), dovesse essere letto solo da selezionatissimi affiliati a un circolo esoterico al quale i non-affiliati siano ammessi con malcelato fastidio (non occorre certo ricordare il Renzo dei «quattro capponi, poveretti!»). Tema che l'analisi linguistica indubbiamente contribuisce non poco a sezionare e a osservare più da vicino, con spunti che dovrebbero indurre, da un lato, a rivedere prassi di scrittura che sembrano non avere fondamento al di fuori della propria cristallizzazione e, dall'altro, a riflettere ulteriormente, magari saldando ancora più strettamente la prospettiva linguistica a quella retorico-dialettica, su diversi profili delle dinamiche processuali, per dirne uno solo: la sentenza 'breve'. Che non dovrebbe essere, tanto meno per comando legale, questione quantitativa, di maggiore o minore estensione del testo, bensì qualitativa, di giustificazione, di adeguatezza, appropriatezza, plausibilità, persuasività dell'argomentazione. Quale che sia il tasso di novità o di difficoltà del caso affrontato, la chiusura, la recisione del ragionamento ragionevole, autorevole, persuasivo, qual è quasi sempre quello giudiziario, non può essere questione di numero di pagine o di capoversi, bensì, solo (si fa per dire), di momento giusto: il momento in cui (tutto) ciò che doveva essere detto – non di più, ma neanche di meno, pena l'ermetismo, l'illeggibilità della pronuncia – è stato detto; in cui tutto ciò che è stato deciso è stato anche leggibilmente giustificato, accessibilmente esposto con argomenti giusti in quanto giustificanti, non certo in quanto oggettivi o esatti.



RAFFAELE CAVALLUZZI, PASQUALE GUARAGNELLA, RAFFAELE RUGGIERO (a cura di), *Il Diritto e il Rovescio. La gravità della legge e la sostenibile leggerezza delle arti*, Pensa MultiMedia Editore, Lecce 2012.

Maria Teresa Rovitto
Università di Urbino
maria.teresa.rovitto@alice.it

Abstract

Maria Teresa Rovitto reviews the recent book *Il Diritto e il Rovescio. La gravità della legge e la sostenibile leggerezza delle arti* edited by Raffaele Cavalluzzi, Pasquale Guaragnella, Raffaele Ruggiero.

Key Words :

Law, Literature, Arts.

Published in 2014 (Vol. 7)

ISLL owns nonexclusive copyrights in the aforementioned paper and its use on the ISLL website.

www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS

© ISLL - ITALIAN SOCIETY FOR LAW AND LITERATURE
ISSN 2035 - 553X

❖ ***Il Diritto e il Rovescio. La gravità della legge e la sostenibile leggerezza delle arti***, a cura di Raffaele Cavalluzzi, Pasquale Guaragnella, Raffaele Ruggiero, Pensa MultiMedia Editore, Lecce, 2012

Il *Diritto* e il *Rovescio*, due termini di una relazione dialettica rappresentativa in sé di ogni esperienza umana, è il titolo della raccolta degli Atti del Convegno di studi tenutosi presso l'Università di Bari "Aldo Moro" nel 2010.

Nella continua contrapposizione delle due prospettive si inseriscono questi saggi quali raffinate e puntuali verifiche di un approccio di ricerca, quello *giusletterario*, che vive grazie a una tensione intellettuale verso la necessità di una più profonda comprensione del fenomeno giuridico inteso come fenomeno culturale e quindi della dimensione sociale della giuridicità.

Attraverso un proficuo superamento dei confini delle competenze accademiche specialistiche degli studiosi di diverse discipline, in tal caso giuristi e letterati, l'impostazione dei saggi restituisce un assetto epistemologico che conferma quel cambiamento di sensibilità proprio dell'atteggiamento intellettuale della postmodernità. Se cifra del postmoderno è la complessità sociale colta nel passaggio da legittimazioni forti a forme deboli e dal paradigma dell'unità a quello della molteplicità, in ambito giuridico il postmodernismo può essere definito con Gary Minda non altro se non «un atteggiamento riflessivo che ci invita a considerare la fluidità del diritto» (G. Minda, *Postmodern Legal Movements. Law and Jurisprudence at Century's End*, trad. it. C. Colli, *Teorie postmoderne del diritto*, Bologna, 2001, p. 381, nota 48). E la fluidità, manifesta nella contaminazione tra codici differenti, è presupposto anche del presente lavoro, che mette in relazione la gravità della legge e la sostenibile leggerezza delle arti, luogo dove la prima può scoprire il suo *rovescio* nelle sue potenzialità.

Lo stesso movimento *Law and Literature* nasce, insieme agli altri movimenti culturali che promuovono la prospettiva del «diritto e ...», da un'*operazione di rovesciamento* della concezione moderna del diritto quale sistema autonomo e autoreferenziale, operazione che propone di spostare l'attenzione dall'oggettività delle regole alla spinta contraria della soggettività dei valori passando per una decostruzione del discorso giuridico tradizionale.

Nella presentazione del testo, la gravità copre il diritto positivo mentre la leggerezza attraversa le possibilità di modi nuovi di risolvere i conflitti e di raggiungere un

equilibrio sociale assente nelle fasi di rottura. Queste infinite possibilità presentano un grado di ambiguità che, come si legge nel saggio di Mario Giovanni Garofalo, *L'ambiguità dell'interpretare: conoscere o decidere?*, se sono costitutive dell'espressione artistica, in campo giuridico devono essere necessariamente risolte dalla positività del diritto: «[...] il processo interpretativo giuridico è funzionale all'assunzione di una decisione [...] l'interprete deve scegliere tra le diverse interpretazioni possibili [...] e la scelta avverrà nel punto di incontro tra la gerarchia dei valori dell'interprete e la probabilità che l'argomento convinca gli interlocutori rilevanti» (p. 20). Sebbene sia necessaria una decisione, ricordando che il grado di obbedienza o resistenza si misura in base al livello di riconoscimento dell'interpretazione giuridica di un gruppo, anche nella dimensione giuridica, e non solo in quella artistica, le ambiguità, o meglio la proliferazione di significati, devono essere considerate un arricchimento, *humus* di quella componente *paideica* del *nomos* che è formativa e permette una continua attività normativa, laddove al contrario quella *imperiale* è conservativa (R. Cover, *The Supreme Court 1982 Term. Forward: Nomos and Narrative*, in *Harvard Law Review*, vol. 97, 1986, pp. 4-68).

La natura delle narrazioni giuridiche si può cogliere in particolar modo nelle fasi di rottura allorché l'ordine costituito viene messo in discussione e si fa spazio la funzione di tipo immaginativo-speculativo del diritto che, avendo obiettivi fondativi, raffigura un ordine sociale basato su nuove regole al fine di superare la crisi. Tale funzione del diritto viene analizzata nel saggio intitolato *Letteratura e cultura giuridica*, dove l'autore, Realino Marra, riflettendo sul concetto di cultura, mette in evidenza la congiunzione che si realizza nei fenomeni culturali costitutivi dell'unità di una cultura particolare e sostiene la necessità, per uno studioso di un'area di cultura, di procedere per connessione e non per distinzione: « [La] scienza di realtà del diritto che ho in mente è una comprensione strutturale delle relazioni *nel* diritto e poi delle relazioni *del* diritto[...]. Le relazioni nel diritto sono i nessi fra fatti diversi (fisici, psichici, linguistico-semantici) di cui si compone ogni frammento di esso più o meno significativo [...]» (p. 29). L'autore riconosce che gli studi di D&L presentano un'impostazione teorica estremamente funzionale a un tale tipo di comprensione; avverte inoltre l'esigenza di ribadire l'abbandono di ogni refrattarietà in campo accademico nei confronti di tale approccio di ricerca.

Il testo raccoglie i saggi secondo l'esplicito intento di ragionare seguendo una terza via, quella storiografica, diversa dalle prospettive dottrinali classiche di *law in literature* e *law as literature*, conducendo una ricerca per campioni storicamente significativi. L'ordine della disposizione dei saggi non è dunque casuale: dopo i due lavori

introduttivi sopra citati, si parte dai classici, oggetto ad esempio del saggio di Paulo Butti de Lima, *Tra il legislatore e il poeta. Un dialogo all'interno delle Leggi di Platone* come del lavoro di Raffaele Ruggiero, «*A maggior forza e a miglior natura/ liberi soggiacete*». *Libertà e diritto in Purgatorio XVI*, per arrivare al Novecento, dove il discorso oltre a estendersi ad altri linguaggi artistici come quello del cinema, nella singolare analisi di Giuseppe Attolini, *Nessuno tocchi Abele. Il gangster nel cinema americano degli anni Trenta*, si sofferma sull'opera di autori cruciali nel panorama della letteratura italiana nei saggi *Ignazio Silone e la giustizia degli esclusi* di Giuseppe Tucci o *L'invenzione della storia, l'impostura della giustizia. Il Consiglio d'Egitto di Leonardo Sciascia* di Bruno Brunetti; autori che hanno dedicato la loro intera esistenza a mettere in luce il rapporto drammatico tra l'uomo e le Istituzioni, ricostruito attraverso figure giuridiche di un preciso contesto storico-culturale.

La riflessione sulla giustizia, un campo tematico denso, linfatico nella prospettiva etica di D&L, rappresenta il nucleo originario che lega in un rapporto di continuità i saggi del presente volume.

Nell'opera di Platone l'origine dell'ingiustizia si trova nella diversa natura tra la legge (*nomos*), che è divina, e la sua applicazione che è invece umana, un'ingiustizia dovuta dunque a un'imperfezione, laddove rispetto al governo divino, l'imitazione del legislatore sarà sempre imperfetta. Nella letteratura contemporanea tale persistente forma di imperfezione si trasforma in una sconfitta endemica dei soggetti deboli, diventata tragica dopo il tradimento della promessa dell'eguaglianza risalente all'età moderna. L'apparato istituzionale persevera nelle sue prevaricazioni e, venuto meno un ordine divino al quale fare riferimento, resta solo la nuda responsabilità dell'uomo e la cecità dell'autorità davanti a quelle voci che si contrappongono alla legalità formale e costituiscono quel *rovescio* che schiude diverse possibilità di risolvere i conflitti, possibilità continuamente negate.

Se all'inizio del Novecento, nell'opera di Silone troviamo ancora una speranza di giustizia, in parte accolta in luoghi istituzionali come la nostra Costituzione, negli anni successivi, quando tra la proclamazione dei diritti e la loro attuazione si genera un attrito radicale, la Giustizia istituzionale appare definitivamente come l'artificio di una costruzione, un'*impostura*, per usare le parole di Sciascia.

La richiesta dei diritti da parte dei soggetti deboli, che con la loro posizione cercano di rovesciare il lato nascosto delle cose, rendono in particolar modo necessario il ricorso a modalità letterarie, laddove tipico della struttura della grande letteratura è l'essere *contro*.

Sebbene il testo raccolga saggi su diverse forme d'Arte, il nucleo di ogni espressione artistica resta fondato sulla categoria della narrazione.

Uno dei dibattiti in corso all'interno del mondo accademico affronta il fenomeno che riguarda la trasmigrazione della riflessione sulla funzione narrativa in altri ambiti disciplinari: gli storici adottano fonti letterarie, gli scienziati ne utilizzano le potenzialità euristiche, i geografi si servono delle opere letterarie per comprendere come viene percepito lo spazio. Oggi i *Critical Studies* non distinguono la letteratura da altri documenti culturali e il concetto di letteratura sfuma in quelli più generici di immaginario o discorso.

Il presente volume si inserisce a pieno titolo in tale dibattito ricomponendone elementi essenziali nel tentativo, riuscito, di aprire nuovi punti di vista all'interno dell'approccio di ricerca D&L: la categoria di narrazione appare funzionale al ragionamento sull'origine del significato giuridico presso una comunità di individui, laddove la significazione stessa è un processo collettivo intessuto da pratiche narrative, elaborazione simbolica delle relazioni alle origini della comunità e dunque della dimensione prescrittiva del diritto, inteso come una delle espressioni della costruzione narrativa della realtà.

Maria Teresa Rovitto, Università di Urbino
maria.teresa.rovitto@alice.it